Aby Warburg

Alianza Forma

El renacimiento del paganismo

Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo

BIBLIOSARTE

BIBLOSARTE

El renacimiento del paganismo

Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

Aby Warburg

El renacimiento del paganismo

Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo

Edición a cargo de
Felipe Pereda

Alianza Editorial

BIBLOSARTE

Título original:

Die Erneuerung der heidnischen Antike:
Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance

Traducción de la edición alemana publicada en 1932 por B. G. Teubner Verlag, de Leipzig,
en edición de Gertrud Bing, en asociación con Fritz Rougemont

Traducción de textos del alemán de Elena Sánchez y Felipe Pereda.
Traducción de textos del italiano e inglés de Felipe Pereda, Virginia Martínez,
Gonzalo Zolle y Luis Zolle.
Traducción de textos del latín de Inmaculada Rodríguez.
Traducción Introducción de Kurt W. Forster de Gonzalo Zolle.
Traducción Prólogo de Gertrud Bing de Virginia Martínez.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De la Introducción de Kurt W. Forster: Getty Research Institute, Los Ángeles, 1999.
La primera versión de esta Introducción se publicó en inglés en Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, traducida por David Britt (Los Ángeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999). Esta versión en castellano ha sido traducida de la Introducción a la edición en italiano, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria* (Bruno Mondadori, Milán, 2002).
© Del Prólogo de Gertrud Bing: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1965, vol. 28, pp. 299-313.
© Ed. cast.: Alianza Editorial S. A., Madrid, 2005
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf.: 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 84-206-7954-2
Depósito legal: M. 11.191-2005

Fotocomposición e impresión: Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19, 28007 Madrid
Printed in Spain

BIBLOSARTE

Índice

Introducción, *Kurt W. Forster* 11

Prólogo a la edición castellana, *Felipe Pereda* 57

Plan de la edición de las *Obras Completas* 60

Prólogo, *Gertrud Bing* 61

VOLUMEN 1

La Antigüedad en la cultura burguesa florentina 71

1. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli (1893) 73
2. Sandro Botticelli (1898) 123
3. Crónica pictórica de un orfebre florentino (1899) 131
4. Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas (1905) 135
5. El arte del retrato y la burguesía florentina (1902) 147
6. La última voluntad de Francesco Sassetti (1907) 177
7. Mateo de' Strozzi. El hijo de un comerciante italiano, hace 500 años (1893) 207
8. El inicio de la construcción del Palazzo Medici (1908) 209
9. Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia (1911) 213
10. La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento (1914) 217

Intercambios entre la cultura florentina y la cultura flamenca 221

11. Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV (1905) 223
12. Arte flamenco y primer Renacimiento florentino (1902) 229

BIBLOSARTE

13. Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480 (1901) 245
14. El *Entierro de Cristo* de Rogier van der Weyden en los Uffizi (1903) 249
15. Sobre una pintura florentina que hubiera debido estar en la exposición de Primitivos Franceses (1904) 253
16. El trabajo campesino en los tapices flamencos (1907) 257

Antigüedad y vida moderna en el boato del Renacimiento 265

17. Un pliego del llamado «Maestro del *Hausbuch*» con dos escenas del cautiverio de Maximiliano en Brujas (1911) 267
18. Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval (1913) 275
19. La *Batalla de Constantino*, de Piero della Francesca, según una acuarela de Johann Anton Ramboux (1912) 281
20. Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizi (1927) 285
21. El vestuario de los *intermezzi* de 1589 (1895) 291
22. Disertaciones histórico culturales sobre el Quattrocento en Florencia (1929) 331

VOLUMEN 2

La Antigüedad italiana en Alemania 399

23. Durero y la Antigüedad italiana (1905) 401
24. El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur (1908) 409
25. Arte religioso y cortesano en Landshut (1909) 411

Los dioses del Olimpo y los demonios astrales 413

26. Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912) 415
27. Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519 (1908) 439
28. Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920) 445
29. Astrología orientalizante (1926) 513

Escritos circunstanciales sobre temas culturales públicos 517

30. *Chap-books* americanos (1897) 519
31. Las pinturas murales del salón del Ayuntamiento de Hamburgo (1910) 527
32. Exposiciones de pintura en la Casa del pueblo *(Volksheim)* (1907) 533

BIBLOSARTE

33. Una biblioteca heráldica (1913) 535
34. Un fresco redescubierto de Andrea del Castagno (1899) 537
35. Breve discurso de bienvenida pronunciado con ocasión de la apertura del Kunsthistorisches Institut en el Palazzo Guadagni en Florencia, el 15 de octubre de 1927 (1927) 539
36. A la memoria de Robert Münzel (1918) 541
37. El problema está en el medio (1918) 543

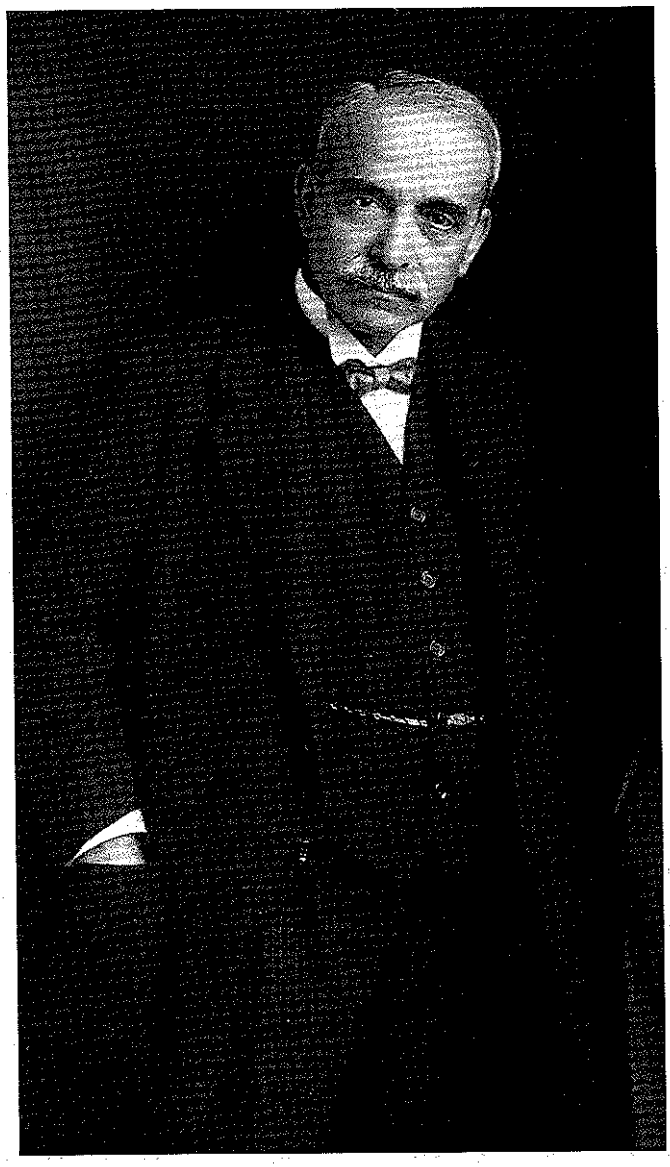
Listado de ilustraciones 575

Bibliografía primaria: obras citadas por Warburg 581

Bibliografía secundaria: estudios modernos sobre Aby Warburg 597

Índice analítico 605

BIBLOSARTE



I.1. Aby Warburg, 1925 (Warburg Institute, Londres).

BIBLOSARTE

Introducción

Kurt W. FORSTER

Un famosísimo desconocido

El nombre de Warburg se encuentra asociado hoy en día fundamentalmente a una biblioteca de investigación, fundada en Hamburgo, pero transferida a Londres en 1933; desde que ésta se convirtió en 1933 en parte integrante de la Universidad de Londres, su fama de sede científica se ha difundido por todo el mundo. Generalmente, los institutos de investigación toman el nombre de su promotor o de algún eminente estudioso. En el caso del Warburg Institute, el promotor, el fundador y el estudioso coinciden en una sola persona, así como coincidían el proyecto científico y la función cultural.

Aby Warburg no es conocido ni como el exponente de una específica escuela historiográfica, como Heinrich Wölfflin o Erwin Panofsky, ni como un profesional ligado al mundo de los museos o del mercado del arte, como Bernard Berenson o Wilhelm von Bode. Durante mucho tiempo ocupó sólo un puesto modesto en los anales de la historia del arte: permaneció, en cierto modo, al margen de una disciplina que se preocupaba principalmente de cultivar reputación académica y severidad metodologica[1]. Como ocurrió con los escritos de Walter Benjamin, que se difundieron lentamente en la conciencia intelectual del mundo de la postguerra, las obras de Warburg aparecían raramente en la literatura científica hasta que la reputación de las mismas empezó a crecer en torno a la década de 1970[2].

Las investigaciones de Warburg han merecido, recientemente, una renovada atención gracias a sus minuciosas observaciones y al examen detallado de los intrincados aspectos bajo los cuales se presentan los distintos tipos de imagen. Hoy, los estudios sobre Warburg, como los realizados en torno a Benjamin, se han convertido en sí mismos en materia autónoma de investigación científica[3]; y si fuera posible computar con los criterios en uso en la literatura científica la frecuencia con la que su nombre aparece citado, sin duda, Warburg aparecería en su campo como una figura de especial relieve, aunque haya sido poco conocido en vida, y aunque haya permanecido durante medio siglo —excepto para un círculo de iniciados— reducido a un mero nombre.

Por otra parte, en la estimación de los resultados efectivos conseguidos por Warburg, nos encontramos frente a interpretaciones erróneas; por ejemplo, se repite con frecuencia que su importancia consistiría en el «análisis de la transformación de los símbolos, en particular la transformación de su función, de símbolos mágico-asociativos en signos alegóricos lógico-disociativos»[4]. Si éste fuese verdaderamente el punto más importante de los resultados obtenidos por Warburg, con razón podríamos relegarlo a un segundo plano en la historia de los modernos estudios sobre el simbolismo.

BIBLOSARTE

Obstáculos notables, internos y externos, se han interpuesto a la plena comprensión de los escritos de Warburg. Casi toda su producción científica ha quedado, durante mucho tiempo, solamente accesible en alemán, y, en parte, en italiano[5]. Esto ha sido así no sólo porque entre los temas preferidos por Warburg predominan los argumentos italianos, sino también porque él mismo estaba inclinado hacia una determinada mina para la investigación que hizo su fortuna en Italia, como los estudios de Jacob Burckhardt o los de Robert Davidsohn. Por otra parte, la traducción al italiano de una selección de sus ensayos, que vio la luz en 1966, fue la primera publicación después de la edición alemana de la obra completa de 1932; además, la edición italiana aparecía enriquecida por una aguda introducción de Gertrud Bing.

Warburg, sin embargo, es citado raramente, incluso cuando sería estrictamente pertinente; pero, además, cuando los historiadores de la posguerra han citado a Warburg, generalmente, han malinterpretado el sentido de sus investigaciones. Ha influido particularmente sobre ello el que importantes exponentes de los modernos estudios iconográficos, como Panofsky, hayan sido considerados los verdaderos representantes, los perfeccionadores de las ideas de Warburg[6]. En cualquier caso, ninguno de estos motivos explica suficientemente el olvido que durante tanto tiempo ha oscurecido la contribución científica del estudioso. Sólo analizando los principios que guían la formación de su biblioteca y las ideas con las que intentó trazar la historia del destino de las creaciones artísticas en las distintas culturas, resulta claro que el motivo por el cual Warburg ha quedado durante tanto tiempo alejado de las corrientes oficiales de la investigación académica es la misma razón por la que hoy parece ser tan cercano a los problemas de esta investigación.

Durante la mayor parte del siglo XX, la empresa cultural de Warburg atrajo muy poca atención[7]. El método iconográfico, con su sistemática identificación de todos los principales «vehículos de significado», enfatizaba la coherencia interna del sistema y apoyaba la hipótesis de su total decodificación. La actitud del método iconográfico hacia aquello que Burckhardt definía como «el centro único y permanente y, para nosotros, el únicamente posible: el ser humano que sufre, anhela y actúa»[8] es una toma de distancia, por no decir de condescendencia. Es innegable la existencia en los primeros trabajos de Panofsky de aspectos warburguianos, pero en la enrarecida atmósfera de los estudios iconográficos éstos se han evaporado con excesiva rapidez, y su efecto ha sido una mera contribución a la tendencia de aplicar una semiología genérica a todos los productos artísticos.

El interés actual por Warburg considera no tanto las cuestiones ligadas a la decodificación del contenido figurativo —y a los significados simbólicos de los signos en general— como la naturaleza de la comunicación y la consiguiente transformación de los signos. Warburg se presenta entonces como el historiador de aquellas áreas de la cultura que se resisten a cualquier rígida clasificación y que escapan a una interpretación unívoca. Los estudios iconográficos ignoran ampliamente la cuestión de las condiciones, del contexto cultural y del posible significado histórico del quehacer artístico. Cuando Burckhardt, en un texto ya citado, se preguntaba si eran ciertas circunstancias históricas específicas las que determinaban «la tarea [del artista] de manera que de ésta pueda surgir el máximo resultado» y llegaba a la lúgubre conclusión de que «culturas enteras pueden pasar y marchitarse en vano»[9], había encontrado el límite de sus posibilidades hermenéuticas; sin embargo, no rehuyó nunca una seria apreciación del valor de los procesos históricos. Contrariamente, Panofsky —precisamente a causa de su erudición— simplificó en exceso problemas como el de la reutilización de motivos artísticos antiguos en los siglos sucesivos a la Antigüedad. Un juicio suyo sobre el periodo carolingio, por ejemplo, puede resultar eficaz, pero del todo improbable:

> Aquellas que eran las guías espirituales dirigieron su atención hacia la Antigüedad, ya fuese pagana o

BIBLOSARTE

> cristiana [...], como un hombre cuyo automóvil se ha averiado puede recurrir al heredado de su abuelo: una vez puesto a punto [...], el auto del abuelo prestará todavía un óptimo servicio, incluso podrá resultar más cómodo de lo que era el modelo más reciente[10].

Warburg no habría liquidado nunca de manera tan desarmante el problema de la reutilización de las figuras antiguas y la imitación de los antiguos modelos culturales; al contrario, era consciente de que el verdadero significado de tales imitaciones era inquietante y difícil de examinar; consciente, también, de los procesos culturales que se reflejaban en dichas actitudes.

Hebreo de sangre, hamburgués de corazón; de alma, florentino

Aby Warburg (1866-1929) era el primogénito de una importante familia de banqueros de Hamburgo, activa ya desde el final del siglo XIX en el campo de las finanzas internacionales. De acuerdo a una leyenda familiar, a los trece años Aby cedió su derecho de primogenitura a su hermano Max a cambio de una promesa que establecía que podría comprar, durante toda su vida, tantos libros como tuviera necesidad para sus estudios[11]. En una de las últimas fotografías que lo retratan, tomada en 1929, Aby y sus cuatro hermanos aparecen reunidos en torno a una mesa de la Biblioteca Warburg: él está sentado a la izquierda de Max, alargando las manos con un gesto de demanda (fig. I.2). Es algo más que una referencia auto-irónica: Warburg interpretaba instintivamente uno de los gestos a los cuales había consagrado tantos años de estudio; su expresiva apelación estaba estrechamente ligada a las necesidades financieras de la biblioteca.

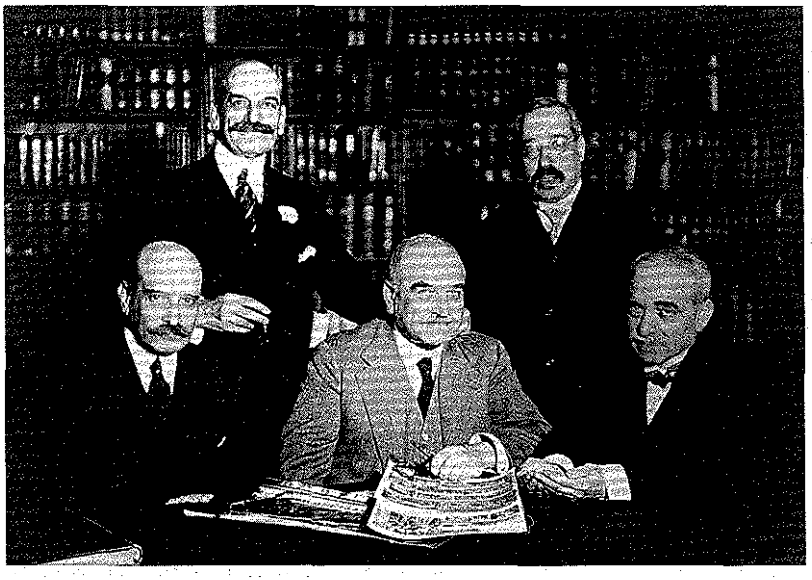
Ya en 1889 Aby, entonces estudiante en Florencia, escribía a su madre: «Debo poner aquí los cimientos de mi biblioteca y de mi colección fotográfica: ambas cuestan mucho dinero, pero representan un valor duradero»[12]. En una carta de 1900 ponía de nuevo el acento sobre el asunto, esta vez con su hermano Max, requiriéndole mayores contribuciones para el aumento de la nueva biblioteca: «Al fin y al cabo somos todos *rentiers* (...); no vacilaría ni siquiera un momento en considerar mi biblioteca como un bien financiero de la empresa». Dos meses antes de su muerte, Warburg había asegurado a sus hermanos que su último proyecto de investigación, el *Atlas Mnemosyne*, era una iniciativa ventajosa que comportaría la amortización económica de todas las inversiones hechas en la biblioteca. En la misma carta, en la que pedía un aumento de recursos, concluía: «Podremos demostrar con nuestro ejemplo que el capitalismo es también capaz de realizaciones intelectuales de una amplitud que de otra manera serían impensables»[13].

Warburg apoyaba la defensa de su trabajo científico en una justificación del capitalismo mismo. En base a esta útil (y utilitarista) argumentación, el sistema capitalista no sólo requería de sus exponentes un empeño constante, sino que también abría —como él mismo afirmaría más tarde— nuevos espacios mentales para la actividad intelectual.

En cierto modo, el actual interés por sus escritos depende del modo original con el cual Warburg reaccionó a las ideas de sus profesores universitarios. Los años de sus estudios universitarios (1886-1891) coinciden con un periodo de cambios cruciales, precisamente en las disciplinas que más le interesaban. Sus lecturas personales y las experiencias académicas le orientaron hacia una época histórica que había sido ya intensamente estudiada durante la segunda mitad del siglo XIX, pero que justo en aquellos años se había convertido en un auténtico laboratorio metodológico: el Renacimiento italiano.

En el ámbito germánico, los estudios sobre el Medievo estaban inspirados, sobre todo, por motivaciones nacionalistas, mientras que el nuevo interés por el fenómeno del Renacimiento italiano era fruto de un deseo que se dirigía hacia la exploración de modos de vida y de formas artísticas distintas de

BIBLOSARTE



I.2. Aby Warburg y sus hermanos: Paul, Felix, Max y Fritz, 1929 (Warburg Institute, Londres).

I.3. Warburg con un «hopy» en Oraibi (Arizona), 1895-1896 (Warburg Institute, Londres).

BIBLOSARTE

las propias. La poesía y la pintura románticas habían liberado el interés por el sur de cualquier implicación político-nacionalista, y habían reconducido este mismo interés dentro del reino del arte. Desde los tiempos de Goethe y de los Nazarenos, las obras maestras del arte italiano habían sido consideradas más por el reflejo que tenían sobre la mentalidad alemana que por el significado histórico que revestían en su país de origen[14]. Para los europeos del norte, el atractivo del arte italiano residía sobre todo en el imaginario (re)descubrimiento de ciertos aspectos de la vida que se presentaban de modo más enérgico en Italia que en el norte[15]. Entre estos aspectos resaltaban las ideas de individualidad, de pasión[16], de fuerza expresiva o de emancipación del yugo impuesto por todo sistema. Tres nociones clave —*risorgimento*, Ópera italiana e *Italienreise*— sirven para delinear las reales proporciones que el fenómeno italiano había asumido en el propio ámbito de la cultura europea.

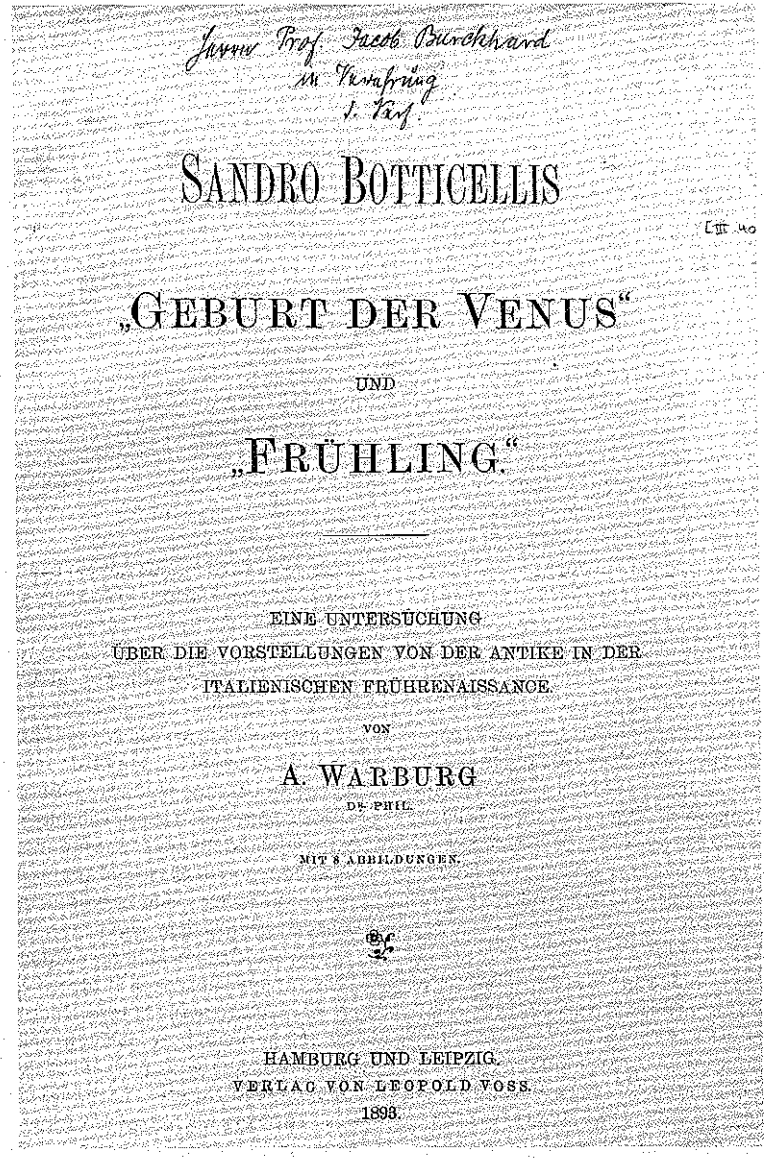
Hay un aspecto particularmente interesante en esta relación de fascinación que el Renacimiento italiano ejercía sobre la Europa del norte. Gracias a la distancia que lo separaba de los observadores modernos, el Renacimiento se presentaba a éstos como una pantalla sobre la cual proyectar los propios deseos o los propios miedos. Si para algunos el Renacimiento representaba la época de las ciudades-estado, siempre en guerra, o de los *condottieri* sin escrúpulos, para otros era la edad de la excelencia, ya fuese de la pintura religiosa como del culto idolátrico del arte. Un aspecto decisivo de aquella atracción, en cualquier caso, residía en el hecho de que el Renacimiento marcaba el resurgir del arte antiguo. El contraste entre el observador moderno y el Renacimiento —y la imagen de aquella época, inevitablemente distorsionada, como resultado de dicho contraste— encontraba una analogía en la tensión que se había producido entre los mismos hombres del Renacimiento y la Antigüedad clásica. La inteligencia histórica había provocado, por así decirlo, un doble salto de perspectiva: la modernidad es al Renacimiento lo que el Renacimiento es a lo antiguo.

Este aspecto se manifestó en toda su evidencia cuando el Renacimiento empezó a presentarse, a los ojos de los hombres del siglo XIX, cada vez más como una imagen especular de su tiempo. Warburg por su parte, si bien estaba profundamente influenciado por esta tensión, tomó distancia del difundido comportamiento neorrenacentista que identificaba un artista individual con audaces comerciantes emprendedores o con padres de la patria[17], e intentó dirigirse hacia la esencia hermenéutica del historiador.

Dos aspectos del entusiasmo por el Renacimiento, tan en boga durante su tiempo, dejaron, sin embargo, huella en Warburg. Era un hombre adinerado, y, por esto, no estuvo nunca obligado a desempeñar un puesto en la universidad. Se veía a sí mismo como un estudioso libre, un descendiente de los humanistas en la era industrial. Además, los recursos económicos familiares le permitieron hacerse con el privilegio principesco de una extraordinaria biblioteca. Se encontraba, pues, en una posición especial que combinaba —como sólo un capitalista de su tiempo podía hacer— los privilegios principescos con la libertad del humanista para decidir sobre su propia vida. Esto le permitió cultivar la ilusión de que las profundas contradicciones que algunos historiadores reconocen como propias de la cultura renacentista hubiesen sido por un momento superadas en su persona. Este equilibrio entre estilos de vida aparentemente irreconciliables no era, sin embargo, del todo estable: al contrario, estaba continuamente puesto en peligro por impresiones emotivas o mentales; y esto constituía una advertencia sobre el hecho de que, también en los tiempos modernos, semejante equilibrio no podía estar asegurado, ni siquiera por una vida privilegiada.

El contraste entre la experiencia de vida en los tiempos antiguos y en los modernos, entre obligaciones morales y exigencias de libertad individual, temor supersticioso y sentido del destino, recorre como un leitmotiv todos los escritos de Warburg[18]. Es el mismo estudioso quien lo admite, cuando advierte que:

BIBLOSARTE



Jhrem Prof. Jacob Burckhardt
in Verehrung
d. Vf.

SANDRO BOTTICELLIS

„GEBURT DER VENUS"

UND

„FRÜHLING."

EINE UNTERSUCHUNG
ÜBER DIE VORSTELLUNGEN VON DER ANTIKE IN DER
ITALIENISCHEN FRÜHRENAISSANCE.

VON

A. WARBURG

DR. PHIL.

MIT 8 ABBILDUNGEN.

HAMBURG UND LEIPZIG.
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1893.

I.4. Portada de la tesis de Aby Warburg, dedicada a Jacob Burckhardt, 1893 (Warburg Institute, Londres).

BIBLOSARTE

> No debemos intimar con la Antigüedad para que nos responda a la cuestión de si es clásicamente serena o, por el contrario, está afectada de un frenesí demoníaco, apuntando una pistola sobre su pecho, obligándola a elegir entre una cosa o la otra. Saber si la Antigüedad nos empuja a la acción apasionada o nos induce a la serenidad de una tranquila sabiduría, depende en realidad del carácter subjetivo de la posteridad antes que de la consistencia objetiva de la herencia clásica. Toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece[19].

Modificar y fragmentar incesantemente las coordenadas de la vida

Para Warburg, la reaparición de las formas antiguas en el arte de épocas sucesivas debía convertirse en interés de estudio continuo y urgente. La «supervivencia de lo antiguo» le servía como piedra de toque para evaluar en qué medida el conflicto entre las concepciones espirituales antiguas y las modernas hubiese ocupado el pensamiento a lo largo del tiempo. Warburg había extraído la expresión *Nachleben der Antike* de un trabajo del historiador Anton Springer que había sido publicado precisamente mientras Warburg estaba cursando los estudios universitarios en Bonn[20]. Pero en la relación entre los dos estudiosos había algo más que el acuerdo sobre una simple fórmula; Warburg estaba profundamente interesado en el énfasis que Springer había dado a los factores no previsibles que intervienen en la historia, pero además se interesó por la instintiva sensibilidad manifestada por el estudioso respecto a las *Formgepräge*, «las huellas formales» dejadas por los eventos, de las cuales el historiador encontraba un buen ejemplo en las imágenes de propaganda de la Revolución francesa[21].

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)*[22], 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. A menudo Warburg, no sin una pizca de autoironía, se burlaba de la burguesía por su idealización del hombre renacentista; así, describía al viajero del norte por Italia, empeñado celosamente en cultivarse intelectualmente, como «el superhombre del norte de vacaciones durante la Semana Santa»[23].

En la obra de Warburg, por tanto, el Renacimiento —lejos de ser celebrado como un momento de incomparable esplendor en la historia europea— viene a parecerse cada vez más a un campo de batalla de ideas y de fuerzas; en otras palabras, una edad de transición y de conmociones culturales. El aspecto conflictivo del Renacimiento 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»[24].

Para Burckhardt, lo que contaba una vez más era la unión entre la obra de arte y el ser humano. Una intuición ulterior había llevado Burckhardt a emitir la hipótesis, desde los primeros años de la década de 1860, de que las obras de arte debían ser consideradas no tanto a través de las categorías de la estética filosófica, sino como «una parte de la psicología». Era algo más que una mera intuición. Burckhardt desconfiaba de cualquier tipo de desviación en el sentido de la filosofía de la historia, pero al mismo tiempo había llegado a reconocer que el acercamiento psicológico estaba destinado a modificar radicalmente la esencia de la investigación histórico-artística. Las obras de arte no habrían vuelto a ofrecerse al historiador como objetos pasivos para ser tratados a placer, porque la historia del arte se habría convertido en «el estudio de lo

BIBLOSARTE

que le ocurre al observador». Sólo así Burckhardt podía concebir la idea según la cual «las grandes fuerzas del intelecto, del alma y de la imaginación están estrechamente implicadas en la percepción artística»[25].

Efectos sobre los estudios históricos de la filología y de la etnografía

En la Universidad de Bonn, donde Aby Warburg estudió desde 1886 a 1888, las enseñanzas que más influyeron en su formación no fueron los cursos de los historiadores de arte como Carl Justi o Henry Thode, sino las lecciones del historiador de las religiones Hermann Usener. Filólogo clásico por formación, Usener estaba familiarizado con las cuestiones más ásperas de la disciplina filológica; sus interpretaciones de los nombres de los antiguos se fundaban en audaces especulaciones etimológicas, pero también sobre testimonios de obsoletas costumbres folclóricas[26]. En su especialidad, Usener amplió enormemente el campo de investigación, deduciendo las ideas míticas no sólo de las formas en las cuales éstas son normalmente transmitidas, sino también de los indicios localizables en las prácticas religiosas. También cuando trató, como hizo ampliamente, de filología en sentido estricto, ocupándose de argumentos tales como el nombre de los dioses y sus transformaciones, Usener elaboraba una antropología de las religiones[27].

Llevó así la historia de las religiones hasta áreas en las que esta disciplina entró en contacto con obras contemporáneas de historia del derecho, de antropología[28] y de etnografía. Más que a la construcción de un sistema, Usener estaba interesado en los mecanismos que conectaban la práctica religiosa primitiva con la moderna ciencia histórica. 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. Por otra parte, las teorías evolucionistas constituían la espina dorsal de las argumentaciones de Usener, e indudablemente este factor aumentó su credibilidad científica en relación con las ideas vigentes en su tiempo. El interés de Usener por las premisas «primitivas» sobre las cuales se basan los fenómenos culturales y su estudio comparativo de las figuras mitológicas encontraron un desarrollo en las investigaciones de Warburg, que estuvo repetidamente obsesionado por los mismos temas.

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 (fig. I.3), 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[29]. También, la resonancia emotiva que Usener había buscado en sus objetos de estudio se repite en Warburg, en neta contradicción con respecto al estilo impersonal y objetivo que prevalecía en la investigación académica. A pesar de toda su erudición filológica e histórica, Usener hace una desarmante confesión: «Todos los estudios sobre el mito, a menos que no sean solamente un juego, nos llevarán, finalmente, a pesar nuestro, a aquello que de manera más íntima nos concierne —nuestra misma religiosidad—, y esto hará progresar nuestra misma comprensión del mito»[30].

Mientras Usener intentaba explicar mitos, imágenes y formas linguísticas en términos antropológicos, otro profesor de Bonn, Karl Lamprecht, desarrollaba un método histórico no ortodoxo basado en ideas obtenidas de la psicología[31]; su paso de una narración descriptiva a una psicología de los fenómenos históricos se fundaba, como en el caso de Usener, sobre presupuestos de la teoría de la evolución.

Debemos recordar que, si bien la teorización y la aplicación general del acercamiento psicológico fueron propuestas por Usener y por Lamprecht a finales del siglo XIX, ya en los años sesenta de la misma centuria Jacob Burckhardt observaba puntual-

BIBLOSARTE

mente que el saber artístico no es tanto una cuestión de estética como el «estudio de aquello que sucede en el observador»[32]. Por otra parte, Burckhardt había dudado tal vez en aplicar esta intuición, y sólo con las conferencias —y seguidamente con los ensayos— de Usener y de Lamprecht se puso en marcha la marcada tendencia a la aplicación de la psicología en la investigación histórica[33]. A este respecto, Ernst Gombrich ha anotado justamente que «Warburg se mantuvo durante toda su vida como seguidor de Lamprecht. Quedó, además, profundamente impresionado por el interés de Lamprecht en el problema de la transición de un periodo histórico a otro»[34].

A finales del siglo XIX, los fenómenos del cambio histórico —desde la definición de los distintos periodos, a la explicación de las causas históricas y de sus conexiones— ejercían una fascinación que se debía, en parte a los cambios sin precedentes del mundo contemporáneo, en parte a una visión mucho más amplia de los procesos históricos. En sus *Cinco conferencias sobre la moderna ciencia de la historia*[35], Lamprecht dedicaba un capítulo entero al «Mecanismo universal de los periodos psíquicos de transición», mecanismo sobre el que encontraba ejemplos, en particular en la Alemania contemporánea. En este sentido chocaba con los límites de la explicación histórica en cuanto tal, pero formulaba también un desafío por el cual «la investigación individualizada, no sistemática», debía ser sustituida por «un análisis de los fenómenos». Sólo de este modo, «los fenómenos de la vida intelectual, los procesos psicológicos más íntimos, podían ser claramente comprendidos para de esta forma hacer posible su reducción a leyes generales, ya fuesen estas leyes de los mecanismos psicológicos, evolutivos o biológicos»[36].

Una reconstrucción tan ambiciosa del panorama histórico requería un trabajo serio. La distancia entre los hechos históricos —los testimonios— y las hipótesis de su explicación seguía siendo demasiado amplia para poder crear conexiones sistemáticas entre hechos e interpretaciones. Para crear un puente entre exposición histórica y la explicación hermenéutica, Lamprecht se valió de la teoría de la evolución, que transfirió de la cronología a vasta escala de la historia natural al ámbito de los problemas sutiles y contingentes del presente[37]. Aquí, las cuestiones eran obviamente muy diferentes: en lugar de procesos de mutación lentos, apenas perceptibles, eran los cambios repentinos del estado de animo contemporáneo los que requerían una explicación. Para la diagnosis de los últimos «fenómenos de transición»[38] a Lamprecht se le ofrecía un repertorio de «nuevas experiencias de la autoconciencia»[39] derivadas de la marcha precipitada de la realineación y la disolución de los fenómenos. Lamprecht consideró «las actividades imaginativas e intelectuales»[40] como la medida crítica para medir los periodos de transición. Estas ideas resultaban inevitablemente muy estimulantes para Warburg, cuyo interés estaba dirigido cada vez de manera más decidida hacia otro periodo de cambios: el Quattrocento florentino. También él ideó un método original para capturar e interpretar los signos fugaces de los procesos de transformación histórica.

En los ambientes intelectuales alemanes de los años 90 del siglo XIX, había nacido una controversia sobre las metodologías de la investigación histórico-cultural. No se trataba solamente de feroces disputas sobre las teorías de Lamprecht: los puntos de la cuestión eran la incidencia y el influjo recíproco de las fuerzas individuales y colectivas en la historia[41]. En 1902, Eduard Meyer, profesor de Historia Antigua en Berlín, intervino en este debate con un artículo en el cual argumentaba la idea de que todos los fenómenos históricos debieran ser juzgados «a partir de sus efectos»[42]. Diversos indicios de una análoga aproximación teórica se encuentran ya en Burckhardt, quien había lanzado la cuestión de la necesidad de una historia de la recepción del arte, pero también de una psicología de la percepción relativa a «lo que ocurre en el observador».

Presumiblemente, la influencia directa de las enseñanzas de Lamprecht le dio a Warburg el impulso decisivo para su investigación. La recurrencia

BIBLOSARTE

de los motivos antiguos en las épocas sucesivas había ya sido estudiada por Springer y otros; Warburg quiso ir más allá de los motivos individuales, y asumió como tema central de su investigación el resurgimiento en el arte del Renacimiento y de las edades sucesivas de ideas remotas en el tiempo.

Impulsos (del alma)

En un escrito propio, Burckhardt insinúa que ninguna teoría del arte puede estar fundada únicamente en la subjetividad. El estudioso intuyó que «no debemos seguir buscando en la obra de arte una idea que sirva de llave para descifrar su léxico; somos, al contrario, conscientes de que la obra de arte es extremadamente compleja en su naturaleza y en su origen»[43]. En sí misma, esta complejidad significa que las obras de arte requieren constantemente nuevas interpretaciones y plantean problemas contextuales que nos llevan, más allá del hecho de que toda obra de arte es única en su génesis, hasta el «ser humano que sufre, anhela y actúa». También, para Warburg, ninguna construcción histórica esquemática y ninguna teoría autorreferencial habrían podido nunca revelar el significado de las obras de arte.

El problema que más había interesado a Warburg —*la reaparición de las formas del arte antiguo* en épocas posteriores— relanzó de manera urgente la cuestión de las motivaciones y de las intenciones del quehacer artístico. Respecto al argumento, Burckhardt había tenido un acercamiento totalmente intuitivo: le interesaban «las potentes vibraciones de la voluntad»; en otras palabras, lo que contaba era la unión entre obras de arte y experiencias humanas. Era la misma intuición que había llevado a Burckhardt a suponer que la obra de arte habría debido de ser evaluada no dentro de las categorías de la estética filosófica, sino más bien como «parte de la psicología».

Lamprecht, quien fue maestro de Warburg, había ido aún más lejos en esta dirección, desarrollando una aproximación psicológica a la historia en general: había declarado que el objeto de su estudio eran las «experiencias de la autoconciencia» de individualidades que se reflejaban en el presente. Como hemos tenido ocasión de notar, Burckhardt había ya esbozado la idea según la cual «las grandes fuerzas del intelecto, del alma y de la imaginación están estrechamente implicadas en la percepción artística». Excluidas por mucho tiempo de la esfera de la historia del arte, éstas eran las cuestiones que serían centrales en la obra de Warburg.

Durante el invierno de 1888-1889, participando en el seminario de August Schmarsow, Warburg tuvo su primer contacto con una escuela de estudios sobre el Renacimiento planteada según la psicología; además, por primera vez pudo estudiar las obras de arte florentinas *in situ* sin tener por más tiempo que contentarse con las reproducciones y las descripciones extremadamente limitadas de la época. En Florencia, el estudioso quedó cautivado por aquellas obras maestras destinadas a ejercitar una influencia decisiva sobre su entera existencia[44]. Quizá fuera precisamente esta experiencia la que indujo a Warburg a decidir su traslado, que llegaría poco más tarde, desde la Universidad de Bonn a la de Estrasburgo, donde entre 1889-1891, dirigido por Hubert Janitschek, preparó una tesis de licenciatura que fue para él no tanto un ejercicio académico obligatorio como un ensayo de prueba de las propias ideas.

La tesis de Warburg trata dos célebres cuadros de Sandro Botticelli, el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*[45]. Al final de los años 80 del siglo XIX prácticamente no estaba disponible ningún estudio importante que le pudiese ser útil en la investigación; la primera monografía sobre Botticelli apareció solamente en 1893, el año en que la disertación de Warburg fue publicada[46]. En el título de su tesis Warburg añadió a los nombres de los famosos cuadros de Botticelli el subtítulo *Investigaciones sobre la imagen de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano* (fig. I.4), subrayando así que el significado de ambas obras estaba ligado a un preciso contexto histórico. Procediendo sistemáti-

BIBLOSARTE

camente, Warburg puso en relación los cuadros con los textos de la Antigüedad clásica que eran conocidos por los poetas y por los filósofos del estrecho círculo del comitente, Lorenzo de Medici, y que en la época habían sido diversamente readaptados. De este modo, Warburg delineó un acercamiento metodológico a los contenidos de la obra que permanece insuperado: a más de un siglo de distancia de la disertación de Warburg, el autor del último ensayo sobre la *Primavera* acaba concluyendo que la correlación propuesta por Warburg entre fuentes textuales y creación figurativa es irrefutable[47].

En el título de su tesis, Warburg enunciaba, por tanto, el tema de su trabajo y en la proposición que sigue definía su acercamiento metodológico. «Los elementos antiguos que "interesaban" a los artistas del Quattrocento» eran, a su juicio, aquellos que permitían representar «un movimiento externo intensificado»[48]. Los prototipos antiguos, y sobre todo el dinamismo de sus gestos y sus plegados en movimiento, invitaban a la imitación porque ofrecían fórmulas eficaces con las cuales conferir animación y agitación emotiva, tanto en el artista como en el público, y esta visible movilidad evocaba reacciones que iban más allá del interés específico por la obra llamando a una suerte de *Einfühlung* o empatía artística.

El concepto de empatía en la acepción aquí usada por Warburg está basado en el ensayo de Robert Vischer de 1873, *Uber das optische Formgefühl* (Sobre el sentido óptico de la forma), que definía «esta lenta, contemplativa empatía en la forma quieta del fenómeno» como «fisiognómica o emotiva»[49]. Durante toda su existencia, Warburg habría prestado atención a los aspectos «fisiognómicos» de las obras de arte: para él como para Vischer, la obra de arte encierra, en definitiva, un saber cosmológico —aunque ésta es la razón misma por la cual el arte escapa a cualquier interpretación que sea puramente objetiva—. No será, por tanto, una casualidad que en la tesis de Warburg la primera referencia a un autor vivo sea precisamente a Robert Vischer.

El curso de los estudios de Warburg recorre el mismo camino que las vicisitudes de la contemporánea investigación histórico artística, que justo en aquella época estaba ampliando los propios horizontes en varias direcciones: en primer lugar, volvía a vincularse al estudio de la historia general, utilizándose un repertorio cada vez más amplio de fuentes y documentos; en segundo lugar, al ocuparse de objetos de naturaleza visual, la historia del arte entraba en relación con los primeros estímulos de la psicología moderna. A la luz de la psicología de la percepción, los productos artísticos podían ser considerados prescindiendo de las categorías puramente estéticas y esto confirió un interés del todo nuevo al arte propiamente dicho.

En 1886, el año en que un veinteañero Warburg retomaba sus estudios universitarios en Bonn, Heinrich Wölfflin completaba en Munich su estudio *Prolegómenos a una psicología de la arquitectura*. En su trabajo, Wölfflin comenzaba con la siguiente pregunta: «¿Cómo es posible que las formas arquitectónicas puedan expresar una emoción o un estado de ánimo?»; Wölfflin declaraba su sorpresa por el hecho de que «la literatura científica no haya hecho ningúna tentativa de responder a tales preguntas»[50]; en el mismo sentido, en los años sucesivos, Warburg experimentó la exigencia de comprender mejor el contenido expresivo «fisiognómico» de las obras de arte.

Junto a estas cuestiones fundamentales de la interpretación, Warburg estaba también interesado en algunos aspectos muy específicos de las pinturas de Botticelli. Para aquellas imágenes que habían sido hasta entonces insuficientemente interpretadas, Warburg había encontrado las fuentes literarias pertinentes y había iluminado las circunstancias históricas de su realización. No satisfecho con estos resultados, se interesó también por el fenómeno de por qué el pintor recurría a formas dinámicas para reproducir situaciones instantáneas[51]. Decidió, en efecto, indagar, como argumento suplementario «las formas accesorias en movimiento»[52] con las cuales Botticelli había dispuesto sus fi-

BIBLOSARTE

guras: los cabellos fluidos, los trajes volátiles y otros elementos de movimiento —los miembros armoniosos unidos en la danza, las cascadas de flores, las ramas y los arbustos sacudidos por el viento, las ondas espumeantes— invaden la obra del pintor y se combinan en una representación de formas netas y finamente cinceladas.

Al examinar las figuras en los dos cuadros de Botticelli y en los frescos del mismo artista de la Capilla Sixtina en Roma, inmediatamente sucesivos (1481-1482), Warburg no se contentó con explicar simplemente esta característica como una fórmula retórica apta para fijar un cuerpo en movimiento en la imagen inmóvil de la pintura (que es un medio estático). Para Leon Battista Alberti, la expresión de la vitalidad era absolutamente prioritaria: «Che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento». Pero Alberti afirmaba también que las figuras tocadas por el viento adquieren otra «grazia», y esta observación sugería que dicha solución artística ofrece la posibilidad de reconocer un aspecto ulterior de la esencia de estas figuras: «Da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni giettati dal vento dolce voleranno per aria»[53].

Viento y movimiento no sólo revelan las figuras, descubren también su originaria autenticidad que les falta a otras representaciones. Este aspecto es particularmente evidente en los frescos de Domenico Ghirlandaio de la capilla Tornabuoni en Santa Maria Novella, y de la capilla Sassetti de Santa Trinità en Florencia. Obras que Warburg trató detalladamente en sus ensayos «El arte del retrato y la burguesía florentina» y «La última voluntad de Francesco Sassetti»[54]. En estos trabajos, el objetivo principal de Warburg era ilustrar a través de ejemplos particularmente vivaces, el papel del comitente en la práctica del arte florentino. Pero al mismo tiempo Warburg tenía otro modo de describir el producto de esta comitencia, o sea, los mismos ciclos pictóricos. Estos frescos habían sido definidos por Burckhardt como la representación de una «existencia elevada, intensamente significativa, que es, como sabemos, la idealización de la realidad florentina de la época». Pero donde Burckhardt había intuido un cuerpo compacto de «vidas nobles y fuertes»[55], Warburg vislumbró las grietas, las resquebrajaduras del cristal, es decir, las fracturas culturales del ambiente de los banqueros florentinos. Warburg anotó con precisión una serie de detalles aparentemente secundarios y estudió cuidadosamente una figura femenina de aspecto muy singular, que inesperadamente hace aparición en la escena solemne del nacimiento del Bautista. De pose y vestimenta antiguas, tiene en equilibrio sobre la cabeza una bandeja llena de fruta: la esbelta figura se mueve como si fuese investida, casi empujada por el viento. En el mundo de los mercaderes florentinos, por otra parte, el viento desempeñaba un papel distinto a aquél del genio jocoso y burlón que revela los contornos de una delicada figura femenina: era también, para ellos, la tempestad —el Hado y la Fortuna— que arreciaba sobre sus cabezas y sus negocios, y por esta razón se encontraba en los emblemas personales y en sus empresas.

Después de la conclusión de la tesis de licenciatura (1891), y tras un año de servicio militar, Warburg hizo una incierta tentativa de retorno a sus amados temas florentinos predilectos. Pero sólo después de su viaje a América (1895-1896) —sobre el cual volveremos— y de su matrimonio con la artista Mary Hertz, echó raíces estables, pudiendo retomar la continuidad de sus estudios. En 1897 decidió en efecto establecerse en Florencia (1897-1904), donde pudo aprovechar libremente la disponibilidad de obras de arte y de archivos. En aquellas condiciones ideales tuvo la posibilidad de profundizar en los propios conocimientos y poner los cimientos de las investigaciones siguientes; llegado a este punto, sus intereses se extendieron mas allá de Botticelli, hacia Leonardo da Vinci y al ambiente mercantil florentino, en el cual reconoció características comunes con Hamburgo y con las propias vicisitudes familiares. Pudo concederse también el tiempo y el placer de seguir las huellas de un tema secreto y particularmente predilecto: las gráciles figuras fe-

BIBLOSARTE

meninas que le habían fascinado cuando estaba trabajando en la tesis no habían sido abandonadas, ni hubiera nunca podido considerar que las había comprendido de modo definitivo.

Bajo la definición genérica de *nympha*, Warburg comenzó a examinar más intensamente las graciosas y esbeltas figuras femeninas[56]. En la pintura renacentista, éstas no se mostraban ya confinadas en la esfera mitológica, de la cual presumiblemente derivaban, sino que aparecían directamente dentro de los grupos de patricios florentinos; en el famoso ciclo de frescos pintado por Ghirlandaio para el banquero Govanni Tornabuoni en el coro de Santa Maria Novella, los episodios de la vida del santo patrón del comitente tienen lugar en dos distintos periodos históricos: en la Antigüedad romana y en el presente florentino. Ghirlandaio ambienta el *Nacimiento de san Juan Bautista* en la estancia de un palacio florentino y la *Masacre de los inocentes* en una ciudad de la Antigüedad. Para Warburg se trataba de un ejemplo perfecto para verificar una hipótesis que había ya propuesto en su tesis de licenciatura; esto es, «que es ciertamente cosa unilateral, pero no injustificada, elevar el tratamiento de los objetos agitados a síntoma de un "influjo de la Antigüedad"»[57].

Aquí, de todos modos, las figuras «antiguas» resultan muy distintas entre ellas. Warburg clarifica la distinción: «si se observa de cerca el apasionado drama de las mujeres y de los soldados en lucha, el lenguaje de sus gestos, que aparentemente irrumpe en la escena de forma tan espontánea, se revela como el *pathos* guerrero romano, que recuerda los relieves de Trajano del arco de Constantino»[58]. Por el contrario, en la habitación de la *Natividad del Bautista* encontramos como directa emisaria de la Antigüedad una figura bien distinta, que el mismo Warburg posteriormente definió con espíritu irónico «ménade comadrona»[59]. Para Warburg, como para Hippolyte Taine antes de él, se trataba de una figura clave que «en calidad de estatua» personificaba «la energía, la alegría, la fuerza de una ninfa antigua»[60].

Las representaciones de figuras con formas de ninfa en la pintura del Renacimiento, aunque encontraban su fuente de inspiración en la poesía, en el arte figurativo suponían una novedad. Los cabellos ondulados y los vestidos levantados por el viento recuerdan los detalles que confieren énfasis dramático a los gestos de sus prototipos antiguos: las ménades representadas sobre los sarcófagos, sobre los vasos o en la gemas. A estas figuras, y en particular a su inesperada (re)aparición precisamente en medio del mundo burgués florentino, Warburg dedicó dos núcleos temáticos de sus propios estudios; en primer lugar, las posturas y los gestos extraídos del repertorio de la Antigüedad, que los siglos posteriores utilizaron para representar específicas condiciones de acción, y de excitación psicológica[61]; y, en segundo lugar, la irrupción de «figuras ajenas» provenientes de la remota Antigüedad en el mundo cotidiano del Renacimiento. Warburg definió el primer fenómeno a través del concepto de *Pathosformel*[62] o fórmula emotiva; en cuanto al segundo núcleo temático, hasta el último de sus días persiguió como un verdadero enigma la resolución del problema de la percepción humana y de las analogías expresivas entre periodos y culturas históricamente distantes.

Gombrich tomó «la movilidad ideal antigua» de ciertas figuras de Botticelli y de Ghirlandaio, que había fascinado a Warburg, y la transfirió del propio ámbito histórico-artístico, al contexto de finales del siglo XIX, contemporáneo al estudioso, observando que: «A caballo del siglo, los semanarios de entretenimiento podían todavía considerar una muchacha en bicicleta o una joven que jugaba al tenis como un argumento agradablemente *risqué*. Pronto, de todas formas, las audaces exhibiciones de Isadora Duncan en hábitos sinuosos y pies descalzos se impondría como el manifiesto de un nuevo código de comportamiento»[63]. Bajo esta mirada divertida y perpleja, la *ninfa* se revela como una fantasía masculina tardo-victoriana: la perfecta encarnación de un deseo erótico. Dado que las formas en las cuales la ninfa viene representada la privan notablemente de su propia sexualidad, ella se presenta pasiva y

BIBLOSARTE

receptiva a las proyecciones de la fantasía; debe su «esplendor» a un cierto aparente «distanciamiento», y su frescura a un estado andrógino. No necesariamente viene representada ella misma «en movimiento», pero provoca los sentidos del observador con sus «formas accesorias en movimiento»[64].

No podemos, por tanto, considerar una coincidencia el hecho de que esta misma figura fuera utilizada tanto por John Ruskin como por Marcel Proust como escenario de proyección erótica. Observando uno de los frescos de Botticelli en la Capilla Sixtina, Ruskin quedó tan maravillado de las formas virginales de Zipporah que en 1874 hizo una copia de su mano, de tamaño natural. En la descripción de la figura dio rienda suelta a su obsesión idolátrica, y cada una de sus palabras habría podido ser pronunciada por Warburg: «las trenzas de sus cabellos son más suaves que las largas, negras y cadentes trenzas de Atenea. [...] el sutil velo de muselina apenas visible sobre su seno representa la parte del escudo que está esbozado en la *Pallas*, y significa dulce rocío en vez de tempestad»[65].

En pocas palabras, la gracia de la figura en movimiento hace de Zipporah «simplemente la Atenea etrusca que se convierte en la reina del hogar doméstico en actitud de humildad cristiana»[66]. Pero, para la alta burguesía del final del siglo XIX, un «hogar doméstico de humildad cristiana» podía fácilmente dar origen a una sugestión erótica; la figura radiante podía así despertar un juego de sumisión sexual y de dominio jerárquico. Se trata de la misma relación que en la novela de Marcel Proust presenta como por casualidad la amada de Swann con el aspecto de Zipporah. He aquí como viene descrita por Proust:

> De pie junto a él [Swann], dejando caer a lo largo de las mejillas los cabellos que había soltado, cruzando la pierna en actitud levemente danzante para poder curvarse sin esfuerzo hacia el grabado que observaba, inclinando la cabeza, con sus grandes ojos [...], impresionó a Swann por su semejanza con aquella figura de Zipporah, la hija de Jetro, que se ve en un fresco de la Capilla Sixtina[67].

Proust, traductor de Ruskin[68], había recogido aquella misma fuente, y en sus sueños eróticos había deseado una semejante y alejada proximidad con la amada. No hay duda de que en la correspondencia simulada con su amigo André Jolles, también Warburg puso en marcha un parecido juego de roles[69]; Jolles se finge enamorado de la figura de la ninfa, provocando a Warburg para que suba la apuesta, reformulando continuamente nuevas definiciones —las cuales de todos modos tienen más que ver con el origen de la figura que con su encanto—. Esta competición ficticia, emprendida si no para obtener los favores de la ninfa, sí al menos para recibir su amparo intelectual, se apagó pronto. Sin embargo, revela que existían motivos más profundos detrás de la fascinación que durante toda la vida ligó a Warburg a esta figura clave, cuya energía personificaba al mismo tiempo *joie de vivre* y miedo de la pasión.

La magia de la ninfa

La fascinación de Warburg por la ninfa desde entonces dejó en segundo plano las figuras de Botticelli y Ghirlandaio, y ganó tenaz ventaja sobre los intereses histórico-artísticos de su profesión[70]. En aquellas enigmáticas figuraciones de muchacha creyó haber encontrado nada menos que la clave para la comprensión del tema fundamental de su estudio: en la «supervivencia» de la Antigüedad reconocida por Springer había algo más que los préstamos formales e iconográficos derivados del arte antiguo. Warburg quiso usar el concepto de Lamprecht de la «experiencia consciente» para controlar la tensión entre las fórmulas figurativas antiguas y su (re)utilización en el Renacimiento. El aspecto «dinámico» de la ninfa —fuertemente acentuado por «las formas accesorias en movimiento»— no sólo marcaba el contraste respecto a otras figuras, sino que además iluminaba algo que implicaba profundamente a Warburg y que le hacía caer en intentos contradictorios de explicación. La cuestión era to-

BIBLOSARTE

davía más problemática dado que lo llevaba a afrontar sus propias *Kulturbrille*, «las lentes culturales» —el término es de Franz Boas—[71] y subrayaba la desventaja con la cual debe contar cualquier antropólogo que se disponga a estudiar su propia cultura.

La razón por la cual la ninfa estaba tan intensamente cargada de significado, se encuentra seguramente en el hecho de que esta figura tenía ya un puesto en el imaginario de los pintores contemporáneos, un papel que revela algunas afinidades con las ideas de Warburg. Mientras Warburg y Jolles se entretenían con su juego intelectual sobre la ninfa como manifestación de un «espíritu elemental»[72], Giovanni Segantini estaba pintando un cuadro titulado *Vanità*[73], inspirado en el *Espejo de Venus* de Edward Burne-Jones. La obra de Segantini une tres elemenos distintos: una *ninfa* desnuda con sinuosos y brillantes cabellos rojos, inclinada sobre una oscura *fuente* rocosa, en cuyas aguas yace enrollada una monstruosa *serpiente*. En un reciente y brillante análisis de la obra, Roberto Calasso sugiere, sobre la base de múltiples analogías con la mitología y el lenguaje antiguo, que estas tres entidades son en realidad una sola:

> Este conocimiento a través de la metamorfosis se concentraría en un punto, que sería al mismo tiempo una fuente, una serpiente y una ninfa. Que estos tres seres, no obstante las apariencias, son tres modalidades de un solo ser es lo que, a través de pistas dispersas en los textos y en las imágenes, nos ha sido transmitido hasta hoy a lo largo de los siglos[74].

Serpientes y demonios

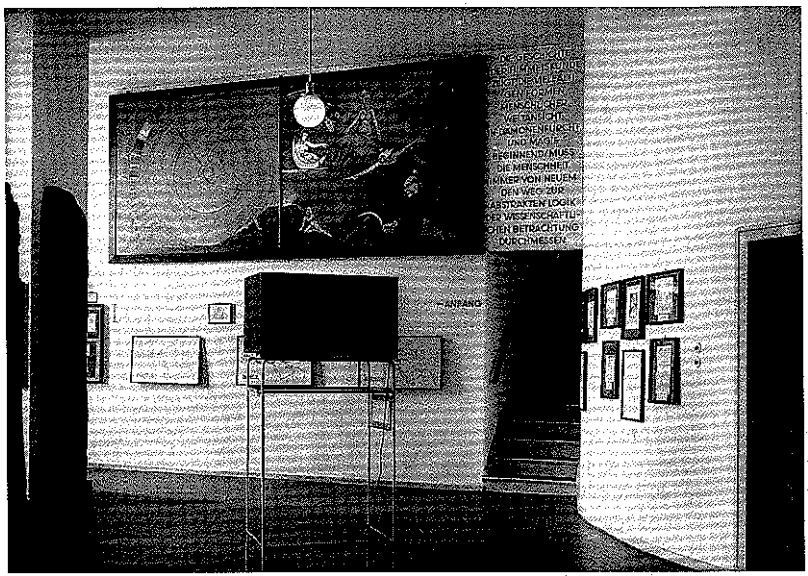
La atracción de Warburg por la ninfa se presenta así no sólo como una obsesión personal, sino también como la intuición de una energía efectivamente existente, aunque disimulada detrás de apariciones momentáneas. Esta potencia reapareció periódicamente, especialmente en época antigua: «Con el despertar de la religión [griega] en época más tardía ésta regresó como *dynamis*, "poder mágico", en un sentido más amplio como *phos*, "luz, conocimiento", y en el mundo cristiano también como *charis*, "*grazia*"»[75].

De cualquier modo esta potencia puede representarse —incluso en tiempos modernos— bajo la presión del pánico: y para Warburg apareció en forma de imagen artística. Warburg compartía el gusto contemporáneo por el arte simbolista y, en particular, por la pintura de Arnold Böcklin que lo impresionó profundamente durante el curso de una visita a Basilea en 1898, describiéndolo como «un baño refrescante entre el viento y las olas». Comparado con los relieves de Adolf von Hildebrand, quedó tan maravillado que vio en ellos, respectivamente, la supervivencia de la Antigüedad en sus «dos acentuaciones del movimiento: la tendencia dionisiaca a la exageración [...], la tendencia apolínea al autocontrol»[76].

La atención de Warburg por la «ninfa» y figuras similares permaneció constante durante años; la mejor explicación de este interés está en sus mismas palabras. En los apuntes para una conferencia de 1908, el estudioso en efecto escribió: «Cada época es capaz de ver sólo aquellos símbolos del Olimpo que puede reconocer y asimilar precisamente gracias al desarrollo de sus instrumentos de visión interiores. Nosotros, por ejemplo, hemos aprendido sólo de Nietzsche a "ver" a Dionisio»[77].

Además de la ninfa, otro tema de gran importancia estimuló los intereses de Warburg. Botticelli y Ghirlandaio le habían indicado el camino de una interpretación mediante la cual el quehacer artístico venía considerado como profundamente radicado en la realidad histórica de la comitencia. Warburg siguió la pista que llevaba de la vida real del Renacimiento florentino a las formas de la representación artística. La conexión efectiva, «las fiestas italianas en su forma más elevada» fueron «un verdadero pasaje de la vida al arte»[78]. Aquí como en otras ocasiones, Burckhardt se había anticipado en el tratar prácticas artísticas efímeras como materiales indispensables para la historia de la cultura.

BIBLOSARTE



I.5. Exposición de Warburg sobre Astrología y Astronomía en el planetario de Hamburgo, 1930 (Warburg Institute, Londres).

Warburg, por tanto, se dio inmediatamente cuenta de la enorme importancia de un hallazgo al que llegó casualmente en los archivos florentinos: los dibujos extremamente complejos de Bernardo Buontalenti para los *Intermezzi* que fueron ejecutados con gran pompa en 1589 durante las celebraciones del matrimonio del Gran Duque Ferdinando con Cristina de Lorena. Warburg concentró su atención, ante todo, sobre el tercer *Intermezzo*, en el cual Apolo afronta a la serpiente Pitón. En una escena musical y teatralmente intensa, Apolo derrota a la criatura primordial y libera la tierra y su reino del terror. Matando al monstruo, el dios afirma la propia grandeza y, por tanto, análogamente, la autoridad del príncipe toscano: reestablecer la armonía y ofrecer la perspectiva de un futuro pacífico exige un sacrificio cruento. Como revela la atenta lectura de Gombrich, Warburg consideró esta versión dramática del mito como algo más que un ejemplo de supervivencia de la tradición clásica: «al contrario, los elementos supervivientes de la Antigüedad son siempre vistos como una amenaza potencial para los valores humanos, pero también como una guía potencial para su propia expresión»[79]. La influencia de doble filo de la Antigüedad reaparecería sorprendentemente entre 1895 y 1896 cuando Warburg realizó un viaje para conocer a los indios hopi de la Arizona nororiental[80].

A este respecto, es una coincidencia —pero una coincidencia significativa— que el último trabajo de Warburg antes de su viaje a América estuviese dedicado al *Intermezzo* florentino y al triunfo del ejecutor de la serpiente, Apolo; al final de su viaje de exploración en Norteamérica, las serpientes volvieron una vez más a fascinarle, ofreciendo material para reflexiones ulteriores. Warburg escribió:

> Esta tentativa de acercamiento mágico a la naturaleza a través del mundo animal se puede observar en su forma extrema junto a los indios moki.

BIBLOSARTE

> En la danza con serpientes vivas de Oraibi y Walpi. [...] Aquí en efecto los danzadores y el animal vivo forman todavía una mágica unidad, y lo sorprendente es que en estas ceremonias los indios saben tratar con tal habilidad a la serpiente de cascabel, el más peligroso entre todos los animales, que consiguen amansarla sin recurrir a la violencia, induciéndola a participar dócilmente en un ritual que dura jornadas enteras y que en manos europeas tendría ciertamente consecuencias catastróficas[81].

Indudablemente, las fuerzas naturales y los peligros contra los cuales los nativos americanos debían combatir no eran menos extremos que las potencias míticas presentadas en el *Intermezzo* florentino de Apolo y Pitón. La diferencia fundamental consistía en el hecho de que, según las reglas de la cultura clásica, el conflicto puede resolverse sólo con la victoria de Apolo y el sacrificio de la bestia, mientras que los moki al final de la ceremonia restituyen la libertad de la naturaleza a la serpiente. Es un contraste cultural que separa los mitos de la Europa antigua de los todavía radicados en la cultura de la América precolombina, pero no sólo. El mismo contraste de manera aún más evidente se le manifestó a Warburg mientras se encontraba en Estados Unidos. Como él mismo observó lacónicamente: «El americano moderno [de estirpe europea] no teme ya a la serpiente de cascabel. La mata, y de todos modos no la adora. El destino de la serpiente es el exterminio»[82].

Esta anotación se encuentra en un apunte para un discurso de 1923, escrito casi con tres décadas de distancia de su visita a Arizona, cuando Warburg presentó en público las observaciones hechas muchos años antes, con ocasión de una conferencia celebrada en la clínica psiquiátrica del doctor Ludwig Binswanger en Kreuzlingen, en Suiza. En efecto, la Primera Guerra Mundial y el desastre de Alemania habían llevado a Warburg —que había estado siempre oprimido por el delicado equilibrio de su naturaleza psíquica— a derrumbarse en un estado de depresión patológica que le llevó a la esquizofrenia[83]. El discurso que pronunció en Kreuzlingen debía servirle como pasaporte hacia la libertad, para probarse a sí mismo y a su analista que estaba en grado de conducir una vida autónoma.

Warburg se expresó con igual determinación en una carta dirigida a su familia en Hamburgo en aquel mismo periodo, en la que da la mejor prueba de un recobrado equilibrio, mostrándose consciente de la precariedad de su propia condición y de las causas que le habían llevado al colapso psíquico:

> Comprender, iluminar, reconocer las leyes en los mecanismos de la historia de la cultura, incluyendo los instintos irracionales en el ámbito de la investigación histórica; éste era el objetivo de mi trabajo [...]. *Per mo(n)stra ad astra*: los dioses han colocado el monstruo sobre el sendero que conduce a la Idea. La Guerra de 1914-1918 me ha hecho afrontar la devastadora verdad de que el hombre elemental, una vez desencadenado, es el señor invencible de este mundo[84].

Allí donde el «hombre elemental» se presenta con toda franqueza, los aspectos más ancestrales de nuestra especie reaparecen inevitablemente en la escena; miedo, fobia, agresión, fuerza expresiva. Otro argumento fundamental para Warburg, después del interés por la ninfa, fue el tema de la astrología —o mejor dicho, para ser fiel a sus palabras, «la psicología de la orientación humana en el cosmos»—[85]. En un escrito para la última exposición que preparó en el planetario de Hamburgo (fig. I.5), *Sternglaube und Sternkunde* (Astrología y Astronomía) delineó el tema con claridad didáctica:

> Lo que distingue al hombre de los animales es que el primero se esfuerza en aferrar el orden implícito del mundo que le rodea. *Conocer el orden* es una cualidad esencial del humano [...]. Escoger entre la inconmensurable multitud de estrellas determinados agrupamientos y designarlos con nombres de demonios o de animales no es un juego, sino el intento humano de entender, de orientarse en el caos, de adquirir una representación mental *coherente*[86].

BIBLOSARTE

La progresiva extensión de los intereses de Warburg por los desarrollos históricos y las confusiones que invaden el espacio intermedio entre la superstición y la comprensión racional encuentra su expresión en el ensayo «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero»[87]. Reveladoras son las circunstancias cronológicas en las que este estudio vio la luz; Warburg estaba trabajando en él precisamente durante los años en los que sus angustias y sus miedos estaban conduciéndolo a los límites de la locura.

Como todos los temas que afrontó durante su vida, también este trabajo sobre el imaginario astrológico y cosmológico tenía una larga prehistoria. Ya en 1908, Warburg se había aventurado en este complejo campo en el cual los cálculos verificables son puestos al servicio de ideas irracionales. Desde entonces, Warburg comenzó a interesarse por el imaginario astrológico de las divinidades y de los demonios, y descubrió una importante publicación de Franz Boll que le dio la clave para la interpretación de un ciclo extremadamente complejo de frescos del Palazzo Schifanoia en Ferrara[88]. Este estudio culminó en una conferencia ofrecida en el X Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Roma, en 1912, durante el cual Warburg presentó a sus colegas historiadores del arte una excepcional demostración de las migraciones y reinterpretaciones prácticamente universales de los personajes astrológicos entre Oriente y Occidente[89].

Este ensayo marca un hito fundamental en la evolución del pensamiento de Warburg; en efecto, el estudioso consigue presentar los temas más ásperos de la disciplina en toda la amplitud de su propio contexto histórico, dando, por tanto, una interpretación del Renacimiento como auténtico cambio de dirección en la cultura europea. Burckhardt, con su eficaz reconstrucción de la edad de Constantino, había preparado el terreno para reinterpretaciones semejantes de los cambios y de las agitaciones históricas en otras edades de transición[90].

En los últimos años de su vida, durante un seminario sobre Jacob Burckhardt celebrado en la Universidad de Hamburgo en 1927, Warburg equiparó a su precursor con Friedrich Nietzsche, definiendo a ambos como «muy sensibles sismógrafos»; el estudioso observaba: «Nuestros intentos por comprender bajo el escenario de la Antigüedad los pasos de la evolución estilística como un hecho psicológico inexorable deben finalmente llevarnos a discutir la compartimentación de la historia del mundo en varias épocas». Según la concepción de Warburg y sus convicciones sobre las transformaciones de las imágenes en un largo periodo, cualquier subdivisión esquemática en épocas era absolutamente engañosa ya que «tal tentativa de fijar divisiones puramente cronológicas puede producir principios de clasificación no atendibles o banales»[91].

En 1912, Warburg había rechazado una invitación para dejar Hamburgo y convertirse en docente de Historia del Arte en Halle; como muestra de gratitud, su ciudad natal decidió ofrecerle el título de profesor honorario. En aquella ocasión, el asesor de la instrucción superior pidió al historiador Erich Marcks la preparación de una evaluación sobre el perfil intelectual de Warburg. El juicio de Marcks es agudo e iluminador:

> Warburg ha estudiado el círculo de los Medici tanto en términos documentales como histórico-artísticos, y ha explicado las obras de arte de este círculo del modo más completo visto hasta la fecha, poniendo en escena arte y emoción —emoción religiosa en particular— dentro de las coordenadas histórico-culturales y psicológicas más profundas. En este campo, pues, continúa la tradición de Jacob Burckhardt, persiguiendo un estudio histórico global que une la historia del arte con la historia intelectual en un modo hoy en día poco frecuente[92].

El libro como batería de la memoria

Desde sus tiempos de estudiante, Warburg compraba ávidamente libros. También, después, mientras realizaba sus investigaciones en Florencia, y

BIBLOSARTE

después de su retorno a Hamburgo, cuando se instaló como una «cabeza pensante» oculta en la vida cultural de su ciudad natal, continuó adquiriendo volúmenes a un ritmo todavía mayor. Los libros que progresivamente se acumulaban abarrotaron pronto su casa en Hamburgo, y también los colegas la encontraron amontonada: cuando Fritz Saxl puso pie por primera vez entre todos aquellos libros halló «desconcertante» la cantidad, el agrupamiento y el orden de los volúmenes[93]. Dos años más tarde, Saxl se convirtió en el asistente de Warburg, y después progresivamente en su más estrecho colaborador; su papel en la expansión de la biblioteca y en su apertura a estudiosos y estudiantes sería fundamental y culminaría en la salvación misma de la biblioteca. En 1933, en efecto, sería precisamente Saxl quien insistiera con éxito en la necesidad de su traslado de Hamburgo a Inglaterra[94].

Un giro radical fundamental en la historia de la biblioteca fue el momento del retorno de Warburg de la clínica psiquiátrica de Kreulingen; fue entonces cuando el estudioso decidió ubicarla en un edificio aparte, contiguo a su casa en Heilwigstrasse, en Hamburgo. Entre 1925 y 1926 confió al joven arquitecto Gerhard Langmaack el proyecto de una biblioteca ricamente equipada[95]; una vez concluida, la Biblioteca Warburg (fig. I.6) poseía los más modernos dispositivos tecnológicos, como teléfonos, un sistema de correspondencia neumática, ascensores y cintas de transporte para transferir los libros desde los depósitos a las salas de lectura. Gracias al empeño de sus más estrechos asistentes, Saxl y Gertrud Bing, la biblioteca se activó como centro de estudios ya en los años inmediatamente posteriores, todavía en vida de su fundador.

La sala de lectura oval (fig. I.7) podía convertirse en una especie de teatro anatómico para conferencias, con una fila realzada de asientos, un episcopio, proyectores para diapositivas, pantallas y otros equipamientos:

> Las dos salas existentes podían contener juntas cerca de 120.000 volúmenes; la sala de lectura con su pequeña galería podía servir para los libros de consulta y quedaba también espacio para los viejos y los nuevos periódicos. [...]. Era necesario que existiesen salas para el personal, espacio para las colecciones fotográficas, una habitación con baño para los visitantes, un estudio fotográfico, y después, en el sótano, la vivienda propiamente dicha[96].

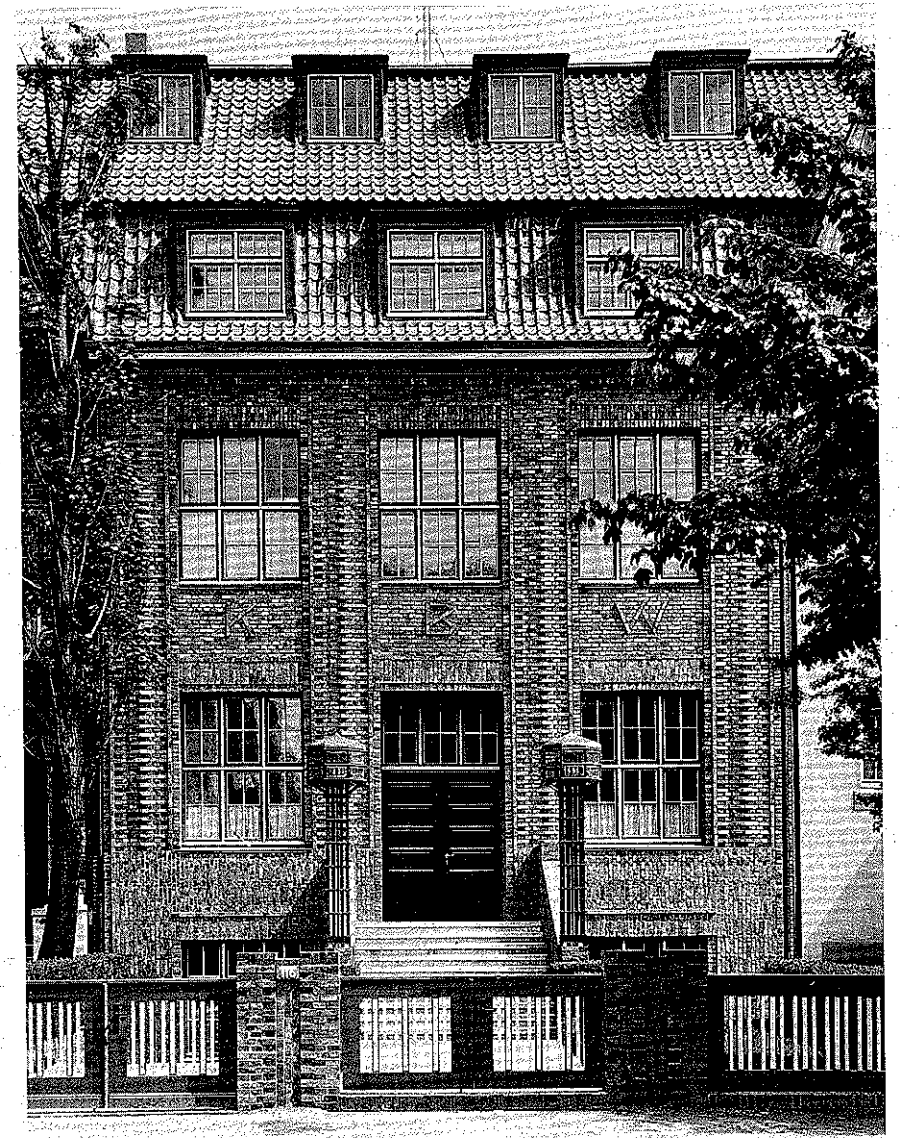
Se había hecho todo lo necesario para transformar la biblioteca privada de un estudioso en una institución académica[97]. Pero Warburg quiso ir todavía más lejos. Si bien había levantado la biblioteca para responder a deseos y necesidades absolutamente personales, ya no se identificaba con este instrumento. Había comenzado a tomar distancia. En 1925, mientras los trabajos de construcción estaban todavía en realización, confesó a su hermano Paul:

> He aprendido, en los años que he pasado lejos, a tratarme a mí mismo y al trabajo que produzco como dos entidades separadas en las cuales la conexión constituida por mi persona es el elemento transitorio mientras que el instituto es el elemento permanente. Por esto, asumo sin falta este empeño [la construcción de la Biblioteca Warburg][98].

De la crisálida de una biblioteca privada, a través de una inesperada metamorfosis, después de años de secreta evolución, había surgido una institución científica, todavía existente aunque no en su sede original. Los trabajos de investigación de su fundador, aun encontrando el arranque en motivaciones profundamente personales, se transformarían luego —después de haber sido sostenidos, desarrollados y estructurados por Saxl— en un Instituto de Ciencia de la Cultura[99].

Libros e imágenes eran para Warburg de la máxima importancia, sobre todo, porque representaban contemporáneamente el medio y el fin de sus investigaciones; para el estudioso, en efecto, más allá de su valor puramente funcional, libros y fotografías encarnaban la memoria cultural de la hu-

BIBLOSARTE



I.6. Fachada de la Biblioteca Warburg, Heilwigstrasse 116, Hamburgo, 1926 (Warburg Institute, Londres).

BIBLOSARTE

manidad[100]. Desde los días en los que era estudiante, Warburg había trabajado para crear una amplia colección de los más variopintos materiales escritos y figurativos. Y esto siempre había tenido para él una función doble: era, al mismo tiempo, un instrumento pero también un repertorio objetivo de la expresión humana. Para Warburg, la biblioteca estaba, pues, por así decirlo, cargada eléctricamente de contenidos culturales. Conectar las «baterías» significaba hacer brotar una corriente de vida desde el pasado. *El libro* representaba la memoria en todas sus formas: material y alegóricamente, era no sólo el vehículo efectivo del contenido histórico, sino también el objeto-símbolo de su continuidad.

En sus últimos años de vida, Warburg comenzó a presentar sus estudios, sobre todo, en la forma de montaje de imágenes. Concebido como un «atlas» del potencial expresivo humano, el proyecto de *Mnemosyne* atravesó con rapidez una serie de siempre nuevas configuraciones, de manera que hoy existe solamente de manera incompleta (fig. I.8); asimismo, el conjunto de comentarios de Warburg es extremadamente fragmentario[101]. No obstante, esta colección de imágenes puede ser considerada como el verdadero testamento de Warburg ya que dibuja, con yuxtaposiciones siempre nuevas, el objetivo que el estudioso se había fijado a través de su biblioteca:

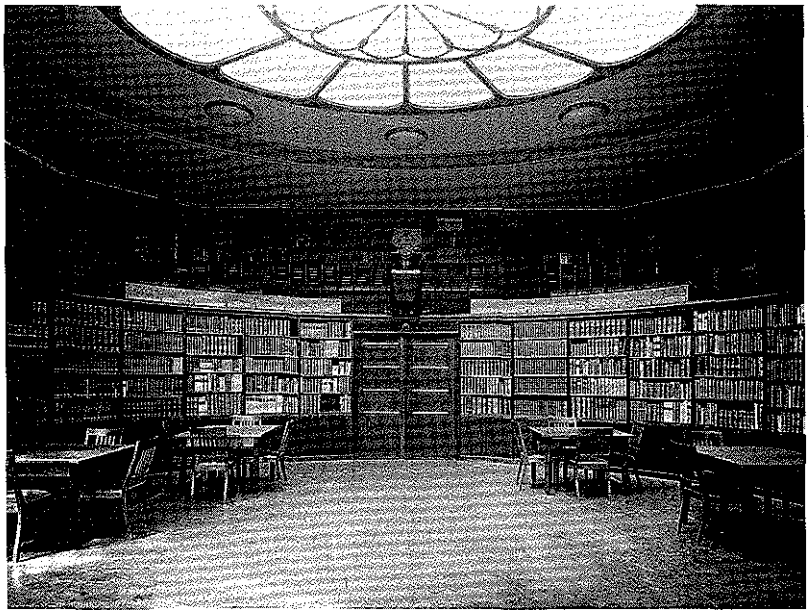
> Tengo en la cabeza para mi biblioteca una definición como ésta: una colección de documentos relativos a la psicología de la expresión humana. El problema es: ¿En qué modo nacen las expresiones linguísticas figurativas? ¿Cuáles son los sentimientos y los puntos de vista, conscientes e inconscientes, que guían su almacenamiento en los archivos de la memoria? ¿Existen leyes que gobiernan su propia sedimentación y reaparición?[102]

Creada como instrumento de trabajo personal de un estudioso que no escribió nunca libros propiamente dichos, esta biblioteca fue posteriormente concebida para apoyar estudios fundamentales en la ciencia de la cultura, aunque Warburg estuviese personalmente interesado sobre todo en la historia del arte. El alcance de los horizontes de Warburg había sido ampliado muchos años antes por la lectura de la obra de Burckhardt, quien lo había fascinado por distintos motivos; por una parte, su amplitud de miras, que daba espacio a fenómenos aparentemente secundarios y efímeros; por otra, el acercamiento directo a las fuentes.

Ya a partir de Carl Friedrich von Rumohr, junto a la evidencia visual y la evaluación formal de la obra de arte, se venía otorgando una importancia siempre mayor al significado de la documentación archivística o de otro tipo[103]. Ciertamente, el propio Warburg reconoció el doble significado del término *documento:* la obra de arte misma es un documento, cuyas coordenadas históricas deben ser sacadas a la luz por la investigación. De todas formas, sus significados varían con los cambios de punto de vista del observador; también como *documento,* la obra de arte queda indeterminada, en el sentido de que nunca puede ser inequívoca y concluyentemente definida. Todo investigador debe, por tanto, saber reaccionar de forma diferente a las obras de arte según las circunstancias, como hizo Burckhardt: qué otra cosa es de hecho la *Guía para el disfrute de las obras de arte en Italia*[104] si no una clara admisión de que se necesita algo más que conocimiento histórico, para explicar «lo que le sucede al espectador»? Con una expresión de consciente autoironía, Warburg clasificó el *Cicerone* de Burckhardt —texto que juzgaba bastante menos importante que *La cultura del Renacimiento en Italia*— entre las manifestaciones «de una nostalgia que puede llevar a una comprensión o a un alejamiento de sí mismo»[105]. Vio entonces en el *Cicerone* un vehículo de intenciones; su propia dosis de energía cultural continuaba, como pretendía el autor, «modificando y desbaratando incesantemente las coordenadas de la vida»[106].

En la universidad, Warburg se había dado cuenta de la fuerza con la cual los objetos de la investigación histórica eran modificados por dicha investigación. O, desde otro punto de vista, com-

BIBLOSARTE



I.7. Sala oval de lectura en la Biblioteca Warburg, 1926 (Warburg Institute, Londres).

prendió que era testigo de cambios de gran relevancia en el método de los historiadores, que en aquel momento revelaban aspectos completamente diferentes del pasado, guiados por sus personales intereses de cada momento. Johann Gustav Droysen, en Berlín, y Jacob Burckhardt habían utilizado distintas áreas de los estudios históricos, dando comienzo a un debate sobre el estatus científico de la historia propiamente dicha.

Sin reducir el interés por la historia política y sus ideologías, otras áreas disciplinares de la Historia —la historia «social», la historia «de las ideas» o la historia «cultural»— llamaban ahora especialmente la atención, aunque por mucho tiempo serían todavía relegadas a categorías subordinadas[107]. Burckhardt, por su parte, mantuvo esta misma distinción en su ensayo incompleto sobre la *Teoría de los tres poderes*, en el cual declaraba que la cultura era «la esencia de todo lo que ha surgido espontáneamente para contribuir al progreso de la vida material y como expresión de la vida intelectual y emotivo-moral: la existencia social, las tecnologías, las artes, las literaturas, las ciencias y especialmente la filosofía»[108].

Al mismo tiempo, Burckhardt acabó de una vez por todas con el prejuicio que relegaba a un nivel inferior a la historia de los fenómenos culturales. No considerada, pues, como epifenómeno superfluo, la esfera de la cultura fue celebrada por Burckhardt como el reino de la «transición», un auténtico medio de mutación histórica; el estudioso consiguió así incluir la cultura en el mecanismo de los «tres poderes», junto a Estado y religión, y declaró que: «En la cultura, las distintas áreas se reemplazan, se sustituyen y se condicionan unas con otras»[109].

La clasificación de Burckhardt de los argumentos de la historia en los «tres poderes» del Estado, de la religión y de la cultura tuvo repercusión en la

BIBLOSARTE

obra de Warburg[110]. El enorme ensanchamiento de los conocimientos históricos respecto a la época de Burckhardt obligaba naturalmente al estudioso a ir más allá de las categorías y las premisas metodológicas de su predecesor. En su organización, sin embargo, la Biblioteca Warburg estaba basada todavía en las categorías de Burckhardt: «Historia» y «Formas de sociedades» se encontraban justo enfrente del bien surtido sector «Religión, Magia y Ciencia, Filosofía»; en cambio la sección «Literatura» estaba separada, probablemente por razones organizativas, de «Arte y Arqueología»[111].

Burckhardt había inicialmente pretendido examinar la cultura del Renacimiento en la multiplicidad de sus ámbitos y manifestaciones. Como dijo Warburg, observó «el arte en sus producciones individuales más bellas, no preocupándose en absoluto en saber si le habría sido todavía consentida la posibilidad de contemplar una presentación unitaria de la entera civilización»[112]. El propio Warburg constató que la multiforme e indomable naturaleza de los fenómenos no le habría permitido alcanzar su objetivo recorriendo las vías tradicionales. Como Burckhardt, reunía incansablemente una gran multitud de fragmentos, con los cuales esperaba reconstruir los contornos de un saber más vasto. En 1868, Burckhardt había declarado:

> Cualquier cosa que pueda vagamente ser útil al objetivo de este conocimiento [del pasado como *continuum* de la memoria] debe ser recogida con todos los esfuerzos y la diligencia necesarios. La relación de cada siglo con esta herencia es el conocimiento mismo, es decir, los hechos nuevos que las generaciones sucesivas se añadirán a aquella herencia como un hecho histórico[113].

Existían, de todas formas, ciertos límites a estas expectativas: límites de duración y método y límites de comprensión histórica. En vez de zurcir un tejido histórico con hilos cada vez más sutiles, Warburg concentró siempre en mayor grado su interés sobre los modelos y los prototipos de sus variadas imágenes.

Fragmentos y pliegues

La concepción que Warburg tenía del pasado, de su destrucción y de su redescubrimiento era muy distinta del «*continuum* mental» de Burckhardt. Warburg no podía considerar la tradición como una herencia sólida, un patrimonio en progresivo incremento, y, por ello, comenzó a buscar los mecanismos subterráneos de rechazo, de distorsión y de abatimiento que dan forma a la memoria. En una extraordinaria formulación, Burckhardt había descrito la influencia de la cultura sobre los demás «poderes» —Estado y religión— como el elemento orientado a «modificar y desagregar continuamente las coordenadas de la vida». Pero Burckhardt tenía una idea de tradición que Warburg no podía ya compartir. Para Warburg, los elementos anómalos eran no menos significativos que aquéllos aparentemente familiares. Su aproximación a los argumentos de la investigación no se basaba primariamente en la continuidad o en una (inconfesada) familiaridad; consideraba, en cambio, todo detalle como fragmento de un cuerpo entero todavía desconocido. Aprendió a moverse dentro de los ámbitos históricos de la propia cultura como un extranjero, atento a cualquier detalle que no fuese congruente o fuese fragmentario o enigmático. Warburg puede ser descrito en justicia como un etnólogo de la propia cultura: un observador que permanece en la distancia, pero que espera comprender los hechos en su significado más íntimo.

Las preguntas que Warburg empezó a hacerse acerca de las obras de arte lo llevaron inevitablemente más lejos de las categorías tradicionales sobre las cuales estaba fundamentada la historia del arte. Sus intereses se extendieron más allá del repertorio canónico del «gran arte» no porque éste le hubiera dejado de interesar, sino porque quería comprenderlo mejor. Consideró las obras de arte no como objetos válidos en sí mismos y por sí mismos, definitivamente, sino como vehículos seleccionados de la memoria cultural. Las obras de arte estaban, por tanto, cargadas no solamente de tesoros inviolados

BIBLOSARTE

I.8. Plancha 32 del *Atlas Mnemosyne* (Warburg Institute, Londres).

BIBLOSARTE

de la memoria, sino también de equívocos y enigmas. Warburg no habría estado nunca dispuesto a considerar las obras de arte como formas oníricas, pero según él éstas compartían con los sueños aquellas transformaciones, dislocaciones e inversiones que parecen inexplicables, que nos confunden y que reclaman una interpretación. En uno de los primeros y originales juicios sobre las ideas de Warburg, publicado poco después de su muerte, Edgard Wind observaba:

> La psicología moderna debe sus descubrimientos más importantes sobre el funcionamiento de la mente al estudio de aquellas enfermedades en las que las funciones individuales, en vez de armonizarse, se presentan en conflicto entre ellas. Tomar en consideración solamente las grandes obras de arte —dice Warburg— significa no llegar a entender que la obra olvidada es precisamente aquella de la cual podremos con toda probabilidad recabar las informaciones de mayor valor[114].

Expresión antitética

Warburg consideró cada vez más como punto de partida aquellos aspectos del arte del Renacimiento en los cuales se encuentra el carácter y la fuerza comunicativos: las figuras y sus movimientos expresivos. Sometidos a un examen minucioso, gestos y posturas se revelaban muy variados; en efecto, se podían encontrar diferencias fundamentales también dentro de una misma obra. Los historiadores del arte ya habían observado anomalías de este tipo y habían encontrado prototipos romanos antiguos para un número de figuras particularmente importantes. Esto demostraba que los artistas de los siglos XIV y XV habían hecho uso cada vez más frecuente de figuras individuales extraídas de los sarcófagos romanos, de fragmentos de estatuas y de monedas, como también de los restos arquitectónicos y de las inscripciones antiguas. Nicola y Giovanni Pisano, durante los siglos XIII y XIV, y Pisanello, Lorenzo Ghiberti y Masaccio, en el XV, habían aislado figuras particularmente expresivas y gestos característicos, desplazándolos de su contexto antiguo. Reempleados en el arte del Renacimiento, estos elementos tuvieron, sobre todo, el valor de citas[115].

Warburg reconoció que la reutilización de los prototipos antiguos no se fundaba sólo en el hecho de que los prototipos apareciesen disponibles; tampoco era suficiente decir que los artistas del Renacimiento habían empleado imágenes de origen clásico, conservando de ellas su significado originario; se trataba fundamentalmente de figuras y de gestos cargados de un significado excepcional, como demostraban las mismas obras de arte. Pero la verdadera circunstancia y el sentido de su utilización, en todo caso, requerían un estudio más preciso.

Durante el invierno de 1888, cuando todavía era estudiante en el seminario florentino de Schmarsow, Warburg tropezó con el libro de Charles Darwin *The Expression of the Emotions in Man and Animals*[116]. Las concluyentes observaciones de Darwin, en las cuales el estudioso inglés recuerda los orígenes animales de la expresividad humana, incluyen también el principio de la «expresión antitética». Este concepto tiene una gran validez comunicativa; según Darwin, hasta que los seres humanos no dominaron completamente la postura erecta y la aplicación intencional de la fuerza corpórea, no pudieron desarrollar, por ejemplo, «ni siquiera el gesto antitético de encoger los hombros, como signo de impotencia y de paciencia. Por la misma razón, probablemente, no expresaban el estupor alzando los brazos o tendiendo las manos abiertas con los dedos extendidos»[117].

Warburg había analizado poco tiempo antes una serie de usos antitéticos de gestos antiguos, como el caso de Andrea del Castagno que pintó su *David* (Washington, D. C., National Gallery of Art) en una postura con las piernas abiertas y la mano izquierda alzada: el pintor enfrenta al joven héroe con su adversario, Goliat, con una pose derivada, según Warburg, de la figura del *Pedagogo* de un grupo helenístico con los *Nióbides* (ahora en la Galleria degli Uffizi de Florencia). En las manos

BIBLOSARTE

del artista renacentista, la forma antigua que expresaba miedo y horror se convierte en una expresión de juvenil y victorioso heroísmo. Gombrich intentó explicar este y otros ejemplos de «inversión» citados por Warburg como asimilación «en un contexto más afín a los ideales cristianos»[118]; pero probablemente en estos gestos antitéticos hay algo más que un simple reflejo de la práctica artística de la época o una deliberada adecuación a una ética diferente. Salvatore Settis ha afirmado en un estudio sobre *pathos* y *ethos* que «la "necesidad biológica" de la producción artística, su vínculo con los más profundos niveles de la naturaleza humana», ofrece un instrumento mejor «para explicar el fenómeno de la supervivencia de la Antigüedad»[119].

No menos importante es que la pura y simple intensidad de estos gestos —el grado de su propia capacidad comunicativa expresiva— es la que provoca el énfasis «antitético», algo que muchos artistas demostraban haber comprendido desde hace tiempo. Edgar Wind, en un artículo insólitamente conciso «The Maened under the Cross», citaba significativamente una observación de Joshua Reynolds: «Es curioso observar, y es una verdad cierta, que los sentimientos extremos de pasiones opuestas son expresados, con escasa variación, con un mismo gesto»[120].

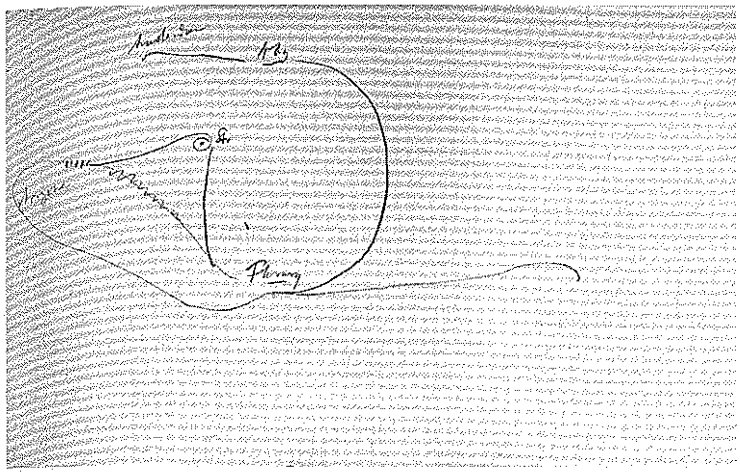
A partir de estas investigaciones Warburg llegó a una nueva definición de estos préstamos particulares de prototipos antiguos, y dio una interpretación original sobre el mecanismo de su transmisión. Ciertamente, llegó a semejantes conclusiones porque estaba inclinado a considerar la obra de arte como el resultado de una transmisión histórica que se presentaba frecuentemente en modo discontinuo y heterogéneo, abandonando así el ideal estético de una entidad estática armoniosamente autónoma. Por otra parte, Warburg creía también que en el repertorio artístico de gestos y figuras no sólo habría podido observar los mecanismos de la tradición, sino que también habría podido encontrar las mismas fuerzas del destino. Ambos aspectos de este procedimiento le llevaron hasta las fronteras del arte y los límites de su comprensión; e inevitablemente transformaron tanto su particular evaluación del arte como su propia metodología.

Cambios y transiciones

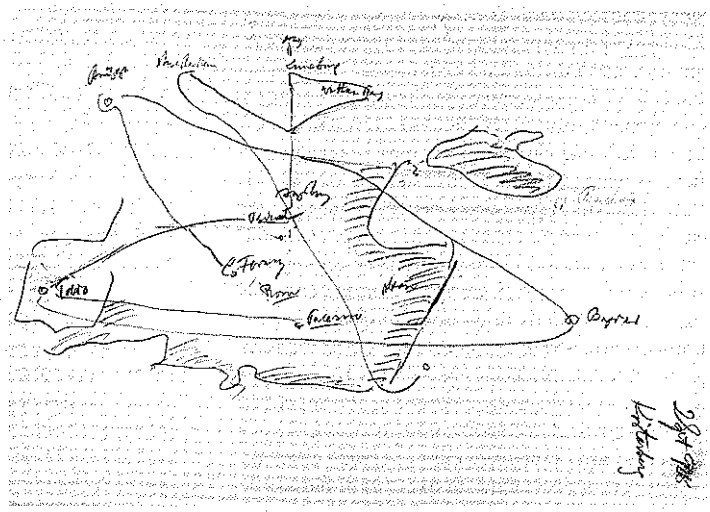
En estas circunstancias no debe sorprendernos que Warburg mostrara predilección por aquellas manifestaciones artísticas que no vienen creadas autónomamente en cuanto tales, sino que nacen como fruto de algún estímulo externo; Warburg podía tomarse en serio tanto sellos postales y fotografías extraídas de los periódicos como el arte efímero de las obras en cera, o las fiestas teatrales y de corte, la masa caótica de las imágenes de los panfletos callejeros y de las profecías astrológicas, o las todavía arcanas cuestiones de la filología. El aspecto fundamental no era el interés de estas imágenes: su propio anonimato se presentaba a Warburg como una máscara —un velo y una protección— que les garantizaba la continuidad. El estudioso buscó en la oscuridad y en lo poco conocido aquello que en las obras maestras del gran arte había sido filtrado, refinado, sublimado hasta presentarse irreconocible. Wind fue el primero en reconocer que:

> Warburg prefirió explorar estos campos intermedios precisamente en aquellos periodos históricos que él consideraba, en sí mismos, tiempos de transición y de conflictos: el primer Renacimiento florentino, el barroco holandés, la fase orientalizante de la tardía Antigüedad clásica. Además, también dentro de estos periodos, estaba siempre inclinado a aplicarse al estudio de sujetos que gracias a su oficio o simplemente por ventura habían ocupado posiciones ambiguas, como, por ejemplo, los mercaderes, que eran al mismo tiempo aficionados al arte y que unían las propias inclinaciones estéticas a los intereses de su profesión; o los astrólogos, que combinaban la política religiosa con la ciencia y eran capaces de crear una «doble verdad» propiamente suya, o finalmente los filósofos en los que una fértil imaginación se oponía al deseo de una lógica ordenada[121].

BIBLOSARTE



I.9. Esquema autobiográfico de Warburg que marca sus orígenes familiares en Amsterdam y se cierra formando un lazo en su Hamburgo natal pasando por Estrasburgo, donde obtiene su doctorado; en Florencia, donde se licenció en Historia del Arte; en la lejana Arizona (USA), donde entró en contacto con los nativos americanos, y de nuevo en Florencia para dirigirse a un punto impreciso del Este (Warburg Institute, Londres).



I.10. En un segundo esquema autobiográfico, Warburg inscribe los lugares clave de su propia vida entre las rutas de la emigración judía en Europa: de Tierra Santa a Amsterdam, y del Próximo Oriente, vía España (Toledo), a Italia (Palermo) y Europa central. Entre las ciudades cuyo arte y cultura llamaron la erudita atención de Warburg, señala Hamburgo, Brujas, Wittenberg, Augsburgo, Florencia y Roma. Probablemente, está incluida Bagdad para señalar el lugar legendario del origen y la perfección técnica de la Astronomía y la Astrología (Warburg Institute, Londres).

En vez de detenerse exclusivamente en la esfera protegida del gran arte, Warburg observó los productos artísticos con los ojos de un etnógrafo: sus interrogantes se dirigían hacia manifestaciones culturales obsoletas, pero también a las imágenes de lo cotidiano: hacia los objetos más efímeros tanto como a los más enigmáticos. Su idea de una disciplina global sobre la «ciencia de la cultura» iba mucho más lejos de la materia académica especializada de la «historia del arte». Mientras su mentor, Burck-

BIBLOSARTE

hardt había abierto el camino que llevaba a una definición genérica de «historia de la cultura», Warburg se puso en marcha para convertir esta disciplina en una ciencia. Burckhardt había trabajado dentro de las categorías de la historiografía tradicional: la materia debía ser ahora anclada con los métodos de la psicología y de la antropología.

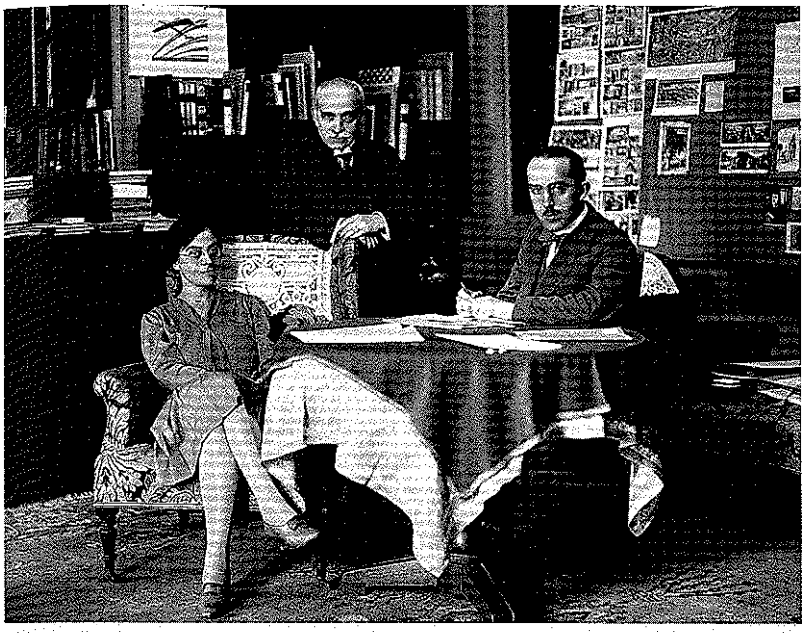
Hacia la mitad del siglo XIX, los etnógrafos estaban empezando a ensamblar documentos de segundo y tercer nivel de modo sistemático y a construir nuevos escenarios culturales[122]. Warburg tuvo contacto con las ramificaciones de la etnografía europea entre 1895 y 1896, cuando —en un primer momento de manera indirecta— adquirió familiaridad con los problemas de los estudios etnográficos[123]; la ocasión para esta digresión en áreas de estudio remotas se le ofreció durante una visita al suroeste de los Estados Unidos, donde fue irresistiblemente atraído por el mundo de los indios hopi y de los indios pueblo. Mientras estaba todavía lejos de la meta de su exploración y se hallaba todavía en la costa oriental, Warburg se preparó con empeño adquiriendo nociones elementales sobre las culturas nativas americanas; antes de todo fue a Washington para ser iniciado en los estudios de los pueblos amerindios y de sus lenguas por los etnógrafos de la Smithsonian Institution[124]. Como reconoció más tarde «aprendió la fotografía en América»[125] porque le era indispensable para sus particulares objetivos en aquel lugar. Encontró tiempo para estudiar en profundidad las lenguas, para hacer dificultuosos viajes y para realizar meditadas lecturas[126]; estaba evidentemente empeñado en penetrar en una cultura en la que intuía la presencia de algo extremadamente significativo; no supo, en cambio, definir de qué cosa se tratase de manera preventiva, y no consiguió, ni siquiera tras su retorno, convertir los contenidos de su viaje en forma de estudio científico. Aparte de dos conferencias de 1897 —una en Hamburgo y otra en Berlín, sostenidas simplemente en los comentarios a una secuencia de fotografías elegidas entre la increíble colección de materiales de su viaje—, la carpeta de la investigación sobre los pueblo quedó archivada en la estantería.

En 1923, Warburg empezó a salir de sus años de crisis psicológica y retomó nuevamente el tema olvidado; había dormitado entre sus cartas por más de un cuarto de siglo, aunque sin duda había mandado reverberaciones desde los meandros de su mente. Al final de su vida, el estudioso consiguió finalmente poner en relación los dos campos de interés aparentemente diversos —la América india y el Renacimiento florentino— como aparece ilustrado en un dibujo extraído de sus últimos papeles; en dos folios perdidos en la enorme masa de textos relativos al *Atlas Mnemosyne*, Warburg esbozó la propia situación cultural y biográfica[127]; con un trazo a lápiz, enlazó los lugares principales de su vida de investigador (Hamburgo, Estrasburgo y Florencia) hacia el Este en un punto no especificado, y hacia el Oeste en cambio, en un punto identificado como «Arizona» (figs. I.9 e I.10).

Lo que había permanecido inconexo y distanciado a lo largo del prolongado hilo de su existencia venía ahora conectado —aunque de manera esquemática— por un lazo. Interrumpido en el curso de su vida como en el curso de sus pensamientos, el estudio de la vida arcaica de los nativos americanos había ido a la deriva, lejos de la experiencia del destino que se podía encontrar entre los ciudadanos y los artistas florentinos sobre los que Warburg había ido concentrado buena parte de su atención.

En el verano de 1928, Warburg proyectó un nuevo viaje a América, pero sus hermanos se opusieron a la idea, y su psiquiatra Ludwig Binswanger respaldó estas objeciones[128]. De este modo, obstaculizado en su intención de retornar al país en el que había tenido experiencias tan importantes en el pasado, Aby viajó a través de Baden-Baden, Kreuzlingen y Florencia hasta llegar a otro lugar cargado con un pesado fardo de memoria histórica: Roma (fig. I.11). Allí con la ayuda de Gertrud Bing, se dedicó a la preparación del *Atlas Mnemosyne* (fig. I.12). Profundamente consciente del propio destino mortal, escribió que debía considerar el año 1929

BIBLOSARTE



I.11. Aby Warburg con Gertrud Bing y Franz Alber en el estudio de Warburg en el Hotel Palace de Roma, 1928-1929 (Warburg Institute, Londres).

«como el último de su fuerza de expansión»; había llegado el tiempo de recoger aquellos «frutos [...] que de otro modo se marchitarán en el suelo»[139]. El plazo se acercaba a su fin, y Warburg se aisló en Roma durante un notable periodo de tiempo.

Creía estar ahora más cercano a su meta, porque imaginaba que Saxl estaría trabajando en su misma dirección, y que su esfuerzos comunes habrían «llevado una buena dosis de esperadas aclaraciones a muchos pacientes de la KBW [Biblioteca Warburg de la Ciencia de la Cultura]»[130]. El tono de Warburg es jocoso, pero nos revela que el erudito asimilaba la biblioteca y las personas que en ella trabajaban a la idea de una *clínica* y a sus propios internados; proyectaba así, una vez más, su propia situación personal en la institución que había fundado para satisfacer sus propias exigencias intelectuales. Del mismo modo que la biblioteca posee una sala central oval, cuya forma y función recuerdan vagamente los *kivas* de los pueblo[131], la totalidad del Instituto Warburg de la Ciencia de la Cultura puede ser visto como un «espacio consagrado» en el cual los estudiosos como auténticos iniciados manipulan los símbolos de la existencia humana.

Warburg murió el 26 de octubre de 1929, en la víspera de la celebración de un congreso de americanistas que tendría lugar en Hamburgo, pero no sin antes haber enviado a los participantes una invitación a la visita de su biblioteca. En la preparación de esta visita, Saxl, que estaba entonces trabajando en Bruselas, y Gertrud Bing elaboraron juntos una presentación a la obra de Warburg. En un primer momento, Saxl animó a la vacilante Bing a preparar la presentación, pero al final decidió realizarla él mismo declarando que habría tratado «siempre el mismo estribillo, tomando, eso sí, la

BIBLOSARTE

entonación en América»[132]. Había ya reconocido, como declaró a Bing el 18 de agosto de 1930, que «sobre todo en los últimos años, América [...] había jugado un papel absolutamente extraordinario en el pensamiento de Warburg»[133]. Saxl preparó también un bosquejo del propio discurso, en el que resumía los argumentos de esta manera:

> La KBW examina la supervivencia de la Antigüedad clásica. ¿Por qué contiene, entonces, una sección sobre América? El destino personal de Warburg es el destino de todo estudioso. El problema de la forma transmitida. La memoria social y los orígenes de las formas transmitidas. Conclusión: como nosotros miramos a América, el americanista debe mirar hacia Europa, *El problema del intercambio de las culturas*[134].

No podré nunca acostumbrarme a este mundo

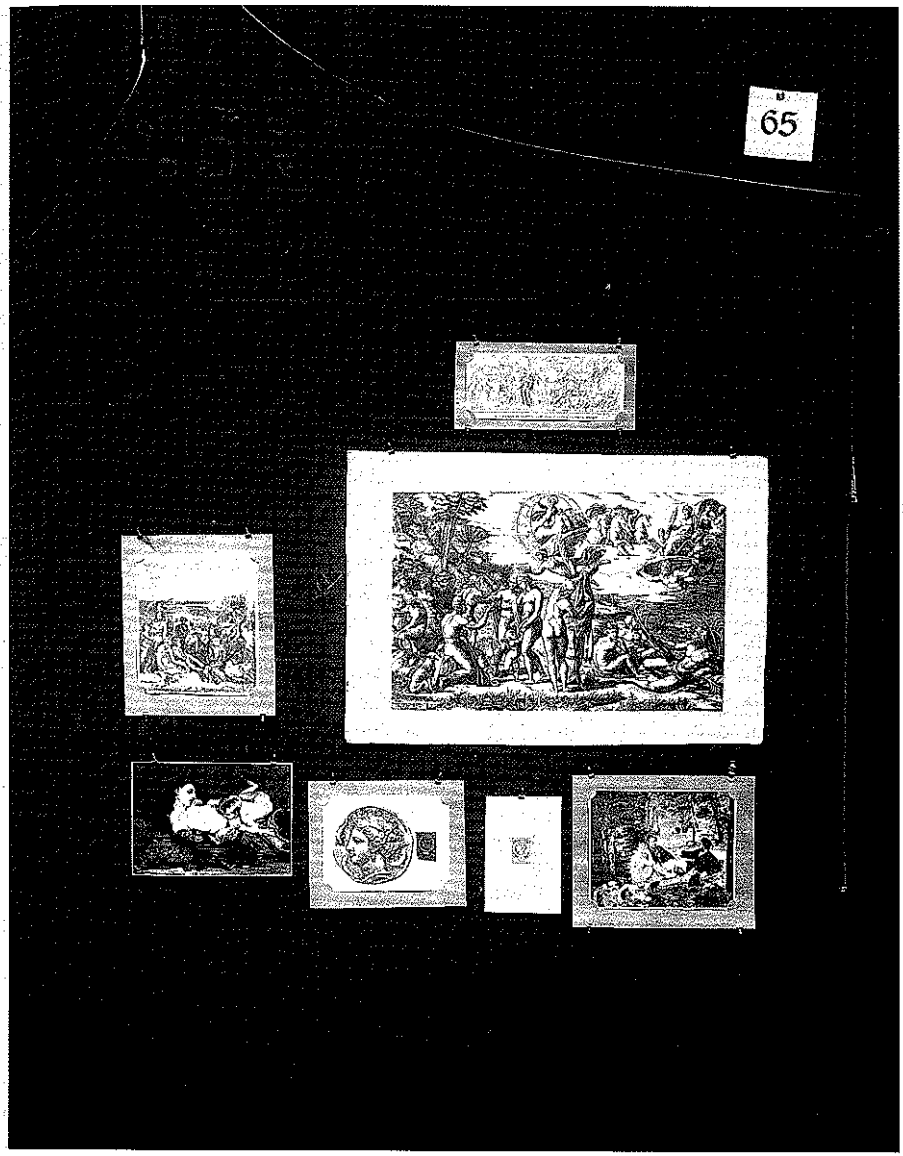
Los estudios históricos durante el siglo XIX, bajo la progresiva presión del nacionalismo, habían puesto de relieve las afinidades entre periodos diferentes y componentes distintos dentro de la identidad de los estados unitarios. Por otro lado, las diferencias entre naciones, o cuanto menos entre culturas, pusieron en evidencia que el arte está vinculado no sólo a las generalizaciones de la teoría estética, sino también a la realidad de las costumbres y de las historias regionales. Ambos filones procedieron siempre en direcciones opuestas, y modelos divergentes fueron delineados por Heinrich Wölfflin y Alois Riegl, por una parte, y Franz Wickhoff y Julius von Schlosser, por la otra. Warburg rodeó las nuevas barreras levantadas sobre el recorrido de la continuidad histórica, adentrándose por las innumerables vías secundarias, por no decir senderos ocultos, que la evolución artística prefiere siempre seguir. En este camino, discontinuidades y disoluciones, conexiones forzadas u olvidadas, le parecieron vivazmente presentes, al menos cuanto lo era el «*continuum* mental» del pasado en Burckhardt.

Warburg unía a una posición social privilegiada, integridad personal y seriedad intelectual, factores todos ellos que contribuían a su desconfianza en las instituciones públicas y a su resistencia a la aceptación de empeños académicos para los cuales habría estado eminentemente cualificado. Esta cautela se expresaba también en la convicción de que su idea del saber sólo podría realizarse en una biblioteca privada; pretendía poner en práctica su idea con medios propios, siguiendo un trazado que habría explorado como un pionero, de modo individual e independiente. Sus estudios le llevaron a menudo por senderos intransitables, donde es fácil perder de vista el objetivo de las investigaciones: senderos extremadamente tortuosos ya que Warburg nunca consideró las manifestaciones de la cultura humana de forma simplista, nunca desde dentro, sino siempre desde el exterior.

Todos los conocimientos acumulados por Warburg con esforzada meticulosidad no dan como resultado una imagen unitaria del pasado; aunque tuviese a su disposición todos los instrumentos del método histórico del siglo XIX, no hizo nunca converger sus investigaciones en un resultado único y completo. Los detalles que había recogido cuidadosamente para la solución de problemas históricos no podían prestarse a una visión de conjunto; al contrario, abrían incesantemente nuevos interrogantes[135]. Este hecho reforzó ulteriormente el sentido de extrañamiento a través del cual Warburg veía todas las cosas aparentemente familiares, y lo condujo a la exploración de culturas distintas.

Von fremden Ländern und Menschen (De las tierras y las gentes extranjeras) es algo más que el título críptico de una obra para piano del *Kinderszenen* de Robert Schumann: los viajes de Georg Forster, de Alexander von Humboldt, de Adelbert von Chamisso, del príncipe Alexander Philipp Maximilian von Wied Neuwied y de otros que habían hecho de la exploración etnográfica un tema influyente en la imagen que la cultura germánica del siglo XIX tenía de sí misma. El sentido de extrañamiento dentro de la propia cultura

BIBLOSARTE



I.12. Plancha 65 del *Atlas Mnemosyne* (Warburg Institute, Londres).

BIBLOSARTE

llevaba al deseo de conocer directamente otras culturas, pero ponía además cuestiones urgentes sobre el pasado y sobre el futuro de la propia tradición. El tema de la alienación había atravesado el siglo entero, desde E.T.A. Hoffmann, Chamisso y Nietzsche, al *Malestar de la cultura* de Sigmund Freud. Los versos de Chamisso del poema *Sueño y despertar* suenan así:

Ich konnt an diese Welt mich nicht gewöhnen,
Die sich verschloss dem ungefügen Gast,
Ich tauge nicht, in einem Amt zu frönen,
So fiel ich allen und mir selbst zur Last.

[No podré nunca acostumbrarme a este mundo,
que ha cerrado sus puertas al huésped indeseable.
No estoy hecho para prestar servicio,
a todos un fardo, también para mí mismo[136].

Un tono melancólico y autocrítico al mismo tiempo, que es una diagnosis de la experiencia juvenil de Warburg, si bien él, sucesivamente, hizo grandes esfuerzos por aplicar los instrumentos impersonales de la disciplina histórica al enigma de su propia existencia.

Pero ¿por qué la atención de Warburg se dirigía hacia una multitud de productos tan heterodoxa? ¿Cómo procedía el estudioso en la aplicación de su disciplina a la resolución de los problemas que estos presentaban? Las publicaciones de Warburg eran siempre el fruto de precisas observaciones, frecuentemente verificadas con puntilloso ingenio. Definía los problemas con el tradicional estilo de la investigación histórica, hacía uso de todas las fuentes disponibles, y se esforzaba en emplear textos y documentos para situar las imágenes dentro del más amplio contexto de la práctica artística. Sus estudios detallados sobre problemas anticuarios como los blasones, fechas de nacimiento, vestidos y motivos literarios estaban siempre encaminados hacia las cuestiones fundamentales de la historia del arte, aunque a menudo no fue más allá de observaciones fragmentarias[137].

La extraordinaria amplitud de los horizontes de Warburg se reveló en el proyecto al cual dedicó los últimos años de su vida; se trataba del intento de responder a preguntas fundamentales acerca de la transmisión de las imágenes y de su papel en la economía de la cultura. El viejo tema, «explorar la función de la memoria personal y social» encontraba ahora una aplicación sobre la vasta escala de la historia europea. El estudioso tuvo que hacer cuentas frente a las limitaciones —algunas tecnológicas— de su tiempo, con lo que en la década de 1920 era posible realizar efectivamente; también por esta razón, su empresa ha llegado hasta nosotros como un enigmático «torso» incompleto.

El mito Warburg

Después de la muerte de Warburg y durante los años de la crisis económica mundial, la prioridad de sus primeros colaboradores fue, inevitablemente, la supervivencia del Instituto a través de su actividad y de su competencia científica. Su primera tarea fue recoger los escritos publicados por Warburg, y cribar y ordenar el enorme corpus de apuntes y materiales de estudio; para dar una idea de las dificultades que Saxl y Bing tuvieron que afrontar, será suficiente tomar en consideración la discusión interna entre los responsables de la edición de los *Gesammelte Schriften* (Escritos seleccionados). Los problemas surgieron ya desde el inicio, y crecieron enormemente cuando se emprendió el proyecto de publicar el material inédito de las cartas de Warburg, pues los editores habían concebido los dos volúmenes de los *Gesammelte Schriften* (que aparecieron en 1932) como la primera piedra de una edición mucho más amplia que habría utilizado la reserva de los escritos dejados por Warburg reagrupándolos en cinco suplementos.

Hace pocos años que este proyecto ha sido retomado nuevamente[138]; en efecto, a la publicación de los dos primeros volúmenes de los *Gesammelte Schriften* le siguió poco después, en 1933, el traslado del

BIBLOSARTE

Instituto a Londres, donde las dificultades de la guerra y de la posguerra pusieron en un segundo plano el interés por la herencia intelectual de Warburg.

En una animada carta desde Florencia dirigida al «Querido, Distinguido Comité Editorial» —en otras palabras, sobre todo, a Saxl— Bing discutía el proyecto de publicación desde el punto de vista teórico y hablaba, por primera vez, del «mito Warburg». Efectivamente, Bing se atrevía a afirmar; «Desde la muerte de Warburg, la Biblioteca ha orbitado en torno a un centro que ya no existe»[139]. Con su Biblioteca de la Ciencia de la Cultura, la figura carismática y paralizante de Warburg —mesmérica y medusa al mismo tiempo— había creado una institución duradera; pero a los ojos de sus herederos, designados por él mismo, Saxl y Bing, el estudioso no había dejado trabajo científico fundamental que garantizara la futura supervivencia de la misma biblioteca. Los ensayos dispersos de Warburg no podían ser juzgados en sí mismos como una obra intelectual rica en resultados; comparados con la estatura intelectual de su autor, sus escritos se presentan solamente como una obra mutilada. En 1930, si bien las conferencias y las investigaciones de la biblioteca y de sus estudiosos fueron consideradas como una parte de los resultados alcanzados por Warburg, quedaba abierto un vacío considerable de credibilidad científica.

El lenguaje de Warburg es a menudo crípticamente denso, y su trato fragmentario de argumentos insólitos contrasta con la praxis habitual de los estudiosos. Ciertamente había dejado una huella profunda gracias a su trabajo de archivo y la originalidad en la definición de los argumentos de investigación, pero sus artículos no eran nada más que puntos esparcidos sobre un mapa; el estudioso había enlazado las distintas áreas de la investigación a través de senderos precarios, y había dejado anchos espacios de *terra incognita* a ulteriores exploraciones. El mismo Warburg había utilizado sólo fragmentariamente las propias investigaciones, y esto persuadió a Saxl y Bing a publicar los *Gesammelte Schriften* con un elaborado corpus editorial: creían que este era el único modo para rendir justicia a su erudición y para conferirle el necesario certificado de cientificidad.

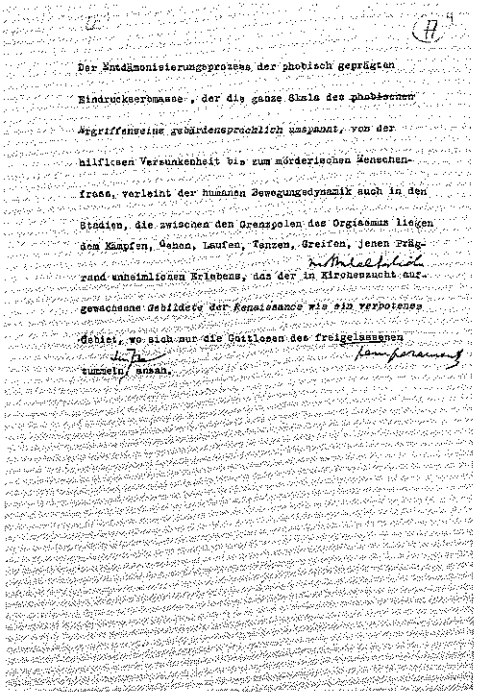
Desde el inicio, Saxl atribuyó también una gran importancia a la proyectada publicación del fragmentario *Atlas Mnemosyne*, para el cual había compuesto personalmente un compendio escrito a máquina de trece páginas *(Abriss)*. Si bien, como señala el título, el *Atlas* consistía principalmente en una vasta colección de imágenes, Saxl justamente pone el acento en el lenguaje de los textos de Warburg:

> Es evidente que solamente su palabra, cuya profundidad y belleza no tiene igual entre los historiadores del arte vivos, podrá otorgar el verdadero significado, el sentido pleno a las imágenes. Poseemos un legado muy rico de material inédito que, recogido y compuesto como un mosaico, nos permitirá, sin duda, entender aquello que Warburg tenía en mente[140].

En este punto, Saxl da en la clave, ya sea cuando señala la originalidad de las «palabras» de Warburg, ya sea cuando define el material inédito como las teselas de un «mosaico». Warburg se había empeñado incansablemente en encontrar fórmulas conceptuales correctas para fijar los fenómenos que le interesaban: sus lectores conocen bien el brillo de las preciosas formulaciones que recorren su obra en los más variados contextos. Sus escritos testimonian este esfuerzo, que iba mucho más lejos de la precisión en la expresión o de la atención por la publicación. Warburg practicaba una suerte de magia conceptual, cargando términos particulares y grupos de palabras de una intensa complejidad de significados que le llevaba a repetir frecuentemente, una vez hallada, la fórmula con una fuerza casi evocatoria. Especialmente en su trabajo sobre el *Atlas Mnemosyne*, en el que los significados de las imágenes debían estar encerrados en fórmulas aforísticas, el estudioso llenaba páginas y páginas con variantes de los términos que había inventado (fig. I.13).

No solamente el texto podía «ser compuesto como un mosaico», también estaba dispuesto de

BIBLOSARTE



Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten

Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des phobischen

Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der

hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschen-

fraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den

Studien, die zwischen den Grenzpolen des Orgiasmus liegen

dem Kampfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prag-

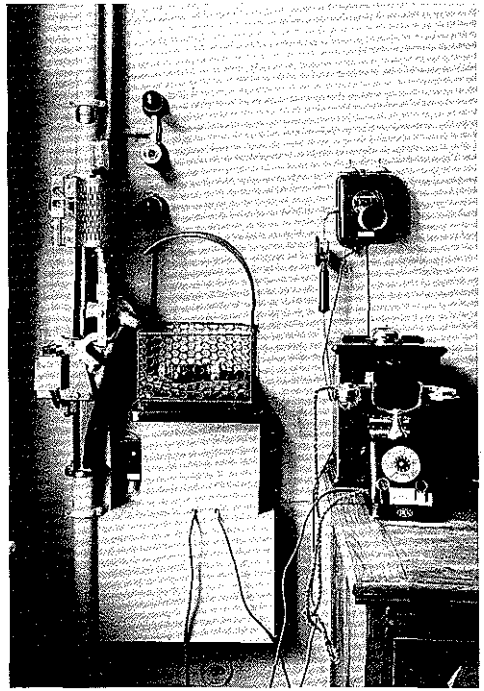
nant unsäglichen Kriebens, das der in Kirchenaucht aur-

gewachsene Gebildete der *Renaissance wie ein verpöntes*

Gebiet, wo sich nur die Entfesselten des freigelassenen

tummeln, ahnen.

I.13. Texto escrito a máquina con comentarios de Warburg (con correcciones a mano) en una página del *Atlas Mnemosyne* (Warburg Institute, Londres).



I.14. Equipamiento técnico de la Biblioteca Warburg, Hamburgo (Warburg Institute, Londres).

este modo, según parámetros de historia cultural, el material figurativo que Warburg había recogido y clasificado a lo largo de los años. Ya que estimaba las imágenes no según los principios de su propia calidad intrínseca o inmanente, sino por su valor descriptivo, podía disponer al mismo nivel los materiales más diversos. Por su naturaleza, este mosaico de imágenes constituía uno de los aspectos más modernos de la técnica expositiva de Warburg que, por otra parte, era muy poco directa.

Aunque sensible a la fascinación provocada por los medios visuales, Warburg al mismo tiempo tenía entre sus objetivos una idea que iba en dirección contraria a la autonomía de la imagen y su magia: *la idea de la congruencia entre material visual y definiciones conceptuales*[141]. Las fórmulas verbales de evocación reunían las afinidades entre imagen y concepto en una unión de carácter alquimista. Por propia elección, Warburg disponía juntamente locuciones verbales insólitas, conectando entre ellas términos derivados de ámbitos diversos del saber. Es posible escoger uno de los muchos ejemplos: «Das energetische Engramm als antikisch geprägter Ausdruckswert mit Zwangs-Höchstkurs wertbeständig im Safe der symbolische Funktion». («El engrama como divisa de antigua acuñación vinculado a un

BIBLOSARTE

precio máximo impuesto, valor fijo en la salvaguardia de la función simbólica»)[142]. En sus apuntes, el estudioso, a menudo, combinaba las palabras con formas a duras penas gramaticales: eliminaba, sustituía, aumentaba o repetía los términos, como para extraer de ellos un poder chamánico. Hay ecos en esto de la práctica literaria del expresionismo, pero el modelo en la distancia para el *Atlas Mnemosyne*, en la última fase de trabajo de Warburg en él, era la figura de Friedrich Nietzsche. En la página 55 del boceto del texto del *Atlas* encontramos esta importante observación: «parecía que no existiese ningún sendero que pudiese conducir desde la llanura del estudio intelectual al panorama de las montañas de Sils-Maria»; en el folio precedente, fechado el 17 de mayo de 1929, reconocía que «no era difícil para aquellos que habían empuñado la pluma después de 1886 definir las dos caras de la Antigüedad como apolínea y dionisiaca, pero antes de esa fecha, esto era una auténtica herejía»[143].

Los *Gesammelte Schriften* estaban destinados, con su influencia, a servir a un doble fin, que quizás ni su autor ni sus editores habían imaginado. Por una parte, representaban aquella idea de la *ciencia de la cultura*, cuyas exigencias metodológicas no fueron satisfechas ni siquiera por el propio Warburg. Por otro lado, ciertos aspectos de la praxis científica del estudioso prefiguraban una modernidad de la cual Warburg era ampliamente inconsciente y esta modernidad, aunque expresada con el estilo linguístico de hace un siglo, ejercita una resistencia productiva en el camino del lector del presente y el futuro.

Los apuntes y las cartas relativas a la publicación póstuma de los *Gesammelte Schriften* revelan constantemente el deseo urgente de otorgar una legitimidad académica a los resultados de Warburg; desde muchos ámbitos se venía buscando una confirmación del derecho que tenía Warburg de ser reconocido ya fuese como investigador o como autor. Un documento digno de mención en este sentido es una redacción de ocho páginas a máquina escritas por Walter Solmitz, quien sostiene: «Las investigaciones de Warburg sobre aspectos particulares de carácter histórico artístico» deberían ser consideradas como «contribuciones a la solución de un problema filosófico»[144]; desde el momento en que Warburg «se interesa en las cuestiones de la historia cultural por las tensiones de energía psíquica que provocan» y permite a éstas «mostrarse ante él como dramas psíquicos» incluso la más pequeña brecha en su personalidad ofrece un panorama dentro de amplios territorios de la historia humana. «El mismo hecho —continuaba Solmitz— de que estos problemas fuesen sus problemas, y que además fuesen los problemas de cualquier otro ser humano, explica la extraordinaria fuerza de impacto de las opiniones y de las teorías de Warburg»[145].

Para Solmitz, por tanto, Warburg era al mismo tiempo una personalidad ejemplar y un modelo de estudioso. Este juicio constituye un brillante ejemplo de distorsión del objeto de investigación. Si bien en él se percibe un reflejo de la práctica del «análisis teorético» y de la «autoexperimentación» médica tan de moda en los tiempos de Solmitz, esta estimación lleva a una confusión en el razonamiento e impide cualquier juicio crítico verdadero sobre Warburg en el contexto de la historia cultural de su tiempo. Por tanto, sólo últimamente se ha intentado afrontar el trabajo de Warburg de un modo realmente crítico.

Nebulosas en el campo visual de la historia del arte

Querría subrayar finalmente las maneras en las que las investigaciones de Warburg se han cruzado con la práctica de la historia del arte en el siglo XX. Naturalmente, no todos los cambios en la metodología histórico-artística han sido llevados a cabo por los historiadores del arte, ni han tenido lugar según una clara secuencia cronológica, con plena conciencia de quién estaba implicado en estos estudios. Estos cambios han tenido origen en la mayoría de los casos en disciplinas ajenas, y han continuado in-

BIBLOSARTE

fluenciando a su vez, en distinta forma, otros campos. Aunque los detalles del funcionamiento de dichas influencias a menudo han quedado en la oscuridad, algunas expresiones acuñadas por Warburg han tenido consecuencias sorprendentes.

La obra de Alois Riegl permite en este caso un útil punto de partida. Antes que nada, este trabajo deriva enteramente de la consolidada tradición del estudio histórico-artístico; en algunas áreas de investigación, como, por ejemplo, los tapices, o los retratos de grupo holandeses[146], Riegl hizo un trabajo irreprochable según las reglas académicas de la época: sin embargo, en sus estudios sobre artes aplicadas del tardo imperio romano, y en sus agudas investigaciones sobre los *Inicios del culto moderno por los monumentos*[147] se aventuró en un territorio virgen. Por un lado, dedicó su atención a periodos y formas del arte considerados precedentemente como subordinados e inferiores, y, por tanto, abrió un camino para la emergencia de todos los periodos considerados «menores»; por otra parte, entendió que los productos modestos eran indicios significativos de un cambio cultural.

Riegl pudo persuadir a sus lectores de que las obras resultan interesantes por las razones más dispares y en contextos continuamente mutables; nuestro interés por las producciones artísticas de un periodo siempre distinto se explica en algunos casos por su edad o por su rareza y en otras ocasiones por el uso dado a la obra e, incluso, puede ser debida a una atracción superficial dictada por el gusto de la época. Además, Riegl observó que estamos también condicionados por categorías claramente estéticas como el color o la consistencia de la superficie. Las relaciones entre calidades específicas de los productos artísticos y nuestras reacciones específicas no son constantes, pero son en sí mismas un vehículo de mutación histórica.

Riegl extrajo sus observaciones antes que nada del estudio de productos artísticos tardorromanos de la más variada procedencia, y, por tanto, demostró hasta qué punto podían parecer subjetivas sus propias calidades artísticas. En vez de clasificar en bloque todo el arte tardo-antiguo como decadente o de entender una forma vulgar o menos unitaria como el signo de una pérdida de elegancia y de coherencia, Riegl pudo observar la aparición de diferentes condiciones de recepción, de distintos juicios de valor, o, lo que es lo mismo —usando sus mismos términos simplificadores—, de estimar la transición de una modalidad de percepción básicamente táctil a una básicamente óptica[148].

Es necesario anotar que Riegl llegó a estas conclusiones en el momento en el que la praxis artística de su tiempo había ya empezado a alejarse del criterio tradicional de «calidad»; desde el impresionismo, muchos artistas habían comenzado a utilizar nuevos instrumentos ópticos y habían adoptado un estilo pictórico considerado generalmente vulgar, espontáneo e incluso «bárbaro». Algo parecido había sucedido en la Antigüedad tardía. El punto de vista histórico de Riegl no se había desarrollado, por tanto, en un aislamiento intelectual respecto al arte de su tiempo, sino en paralelo con las mutaciones de los propios usos artísticos. No se pretende aquí sostener que la conexión entre praxis artística y teoría intelectual deba sugerir una directa relación causal; lo que se nos presenta aquí es más bien una «nebulosa» que abraza los objetos más diversos, aplicándoles un coeficiente común para conseguir que dentro de ésta todos los fenómenos visibles aparezcan parcialmente oscurecidos de la misma manera. Una imagen que puede parecer demasiado «cósmica», pero que había sido ya evocada y anunciada antes de Riegl en los años cincuenta del siglo XIX, por Gottfried Semper:

> Junto a las resplandecientes maravillas de las estrellas, el cielo nocturno nos muestra neblinas débilmente luminosas o nebulosas, que nos hacen dudar si se trata de viejos sistemas, privados de su propio centro que se esparcen por el espacio, o vapores cósmicos que toman forma alrededor de un núcleo o de las dos cosas al mismo tiempo. Este fenómeno tiene una analogía con ciertas nebulosas misteriosas que aparecen en el campo visual de la historia del arte: estados de disolución

BIBLOSARTE

> del arte monumental, en los que los elementos de la creación microcósmica retornan al regazo del ser universal indistinto. Junto a éstas, nuevas formas se preparan lentamente a emerger del caos de mundos artísticos arruinados y a condensarse improvisada e inesperadamente en el momento de la formación, alrededor de un nuevo núcleo de relaciones[149].

Semper pensaba a través de términos generales históricos-artísticos; pero es significativo que entendiese la fase de la disolución como «absolutamente importante para la teoría del arte». Continuaba:

> Es en las creaciones formales de periodos en los que una idea cultural difunta existe sólo como cadáver formal, o se desintegra en sus elementos, donde el arte cumple sus estudios anatómicos y analíticos[150].

Las investigaciones de Aby Warburg eran distintas, más psicológicas aunque compartiera con Semper y Riegl una sensibilidad especial por todo aquello que pareciese irrelevante y marginal; pero esto le hacía estar más atento a los fenómenos que habían pasado desapercibidos a la atención de los demás. Y así, precisamente como Riegl se interesó por los nómadas y sus alfombras, Warburg investigó sobre los modelos de cera y las esculturas votivas del Renacimiento; exactamente como Riegl siguió la compleja y (en aquellos tiempos) mal documentada traslación de motivos particulares como las volutas de los capiteles jónicos, Warburg emprendió un difícil viaje hacia el mundo de los nativos americanos de Nuevo México y de Arizona para penetrar en los rituales de la magia arcaica, hasta entonces territorios exclusivos de los etnógrafos. Finalmente, del mismo modo que Riegl hizo uso de su experiencia de la desintegración de las formas artísticas en todo el territorio plurilingüe y multicultural de la monarquía austrohúngara para llegar a conclusiones extraordinariamente específicas en lo que se refiere al papel de los monumentos, su propia conservación o su posible destino diverso, Warburg, por su parte, pretendió crear con el *Atlas Mnemosyne* un instrumento para la historia de la cultura que habría hecho del pasado un bien aprovechable en el presente.

A su modo, el *Atlas* era un instrumento visual de evocación, y sus tablas con los elementos meticulosamente dispuestos, tenía mucho en común con las estructuras del altar ceremonial de los hopi[151]. Aun cuando estaban lejanísimos entre ellos, el altar y el *Atlas* son artilugios experimentales ensamblados para crear y sugerir, con la ayuda de objetos particulares, las potentes conexiones dinámicas entre las energías que gobiernan el cosmos. No obstante, las distorsiones inevitables en asociaciones de este tipo, se podría decir que la biblioteca de Warburg, en su conjunto, se funda sobre nociones que la hacen comparable a un artefacto experimental para la inducción de corrientes mnemómicas. Indudablemente, la creación de la colección de libros de Warburg tiene precedentes en la historia de la biblioteconomía[152]; pero existen también analogías con las *Kunstkammern* o «gabinetes de curiosidades» de los siglos precedentes; en ambos casos, el objetivo era mostrar los contenidos del archivo en una disposición espacial sistemática.

La estructura de la biblioteca de Warburg está condicionada por el resurgimiento «genético» de sugestiones culturales, pero también por motivaciones prácticas: esto es evidente, primero, a través de la «ley del buen vecindario»[153]; es decir, la disposición material de los libros como manifestación de un orden conceptual; y también, en segundo lugar, en el modo en el que la sala de lectura recuerda los teatros anatómicos del Renacimiento. En este laboratorio, Warburg colocaba las obras de arte en contextos que, como anota Horst Bredekamp, «comienzan a abrir las fronteras del arte, de la tecnología y de la ciencia en modo similar al modelo presentado en un *Kunstkammer*. Además, el objetivo central de la Biblioteca Warburg continuaba siendo «la enseñanza de aquellos procesos visivos de asociación y pensamiento que preceden los sistemas lingüísticos»[154].

BIBLOSARTE

La elaborada estructura de su Instituto estaba concebida no sólo para satisfacer las necesidades de la biblioteconomía moderna, sino también para provocar el surgimiento de capacidades comunicativas latentes. El sistema de su biblioteca era la encarnación concreta de la intuición de Warburg de que las «fuerzas de la naturaleza no son concebidas ya como entidades biomórficas o antropomórficas, sino como olas infinitas que obedecen dóciles a las órdenes del hombre»[155]. El equipamiento moderno completaba la estructura de la biblioteca induciendo el flujo de corriente entre los elementos de la carga eléctrica dispuesta sobre los estantes (fig. I.14).

Cito nuevamente a Walter Benjamin para señalar no tanto su ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanisches Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica] como su profunda comprensión por los mecanismos de la producción artística y por los modos en los que el arte viene modificado por las condiciones de su recepción. Pocas veces Benjamin se expresó tan claramente como en 1938, en una recensión en la que subrayaba que las obras de arte se someten a un continuo proceso de cambio, ya sea en su contenido explícito, ya sea en su propia relación con la sociedad:

> El hecho es que [la estructura artística de una obra] puede cambiar notablemente con la mirada de épocas sucesivas. Definir su significado en relación con la estructura social de su momento de origen significa, por tanto, [...] definir, a través de la historia de sus efectos, su capacidad de dar a las épocas históricas más remotas y diversas un acceso a la época de su origen[156].

Nuestro objetivo no es conocer la obra de arte de manera definitiva, sometida a las condiciones de la historia, sino tener acceso a las condiciones históricas de su pasado y de su futuro.

El historiador que posee una mirada crítica ve la obra de arte no como un documento pasivo, sino como un elemento activo que tiene efectos históricos. Claudia Naber, explorando la reflexiones de Warburg sobre la «función del arte dentro de su contexto cultural y de sus condicionantes históricos», concluye justamente que Warburg no fue capaz de encontrar una respuesta satisfactoria a su «pregunta clave sobre el significado de la Antigüedad en el Renacimiento» hasta que no consiguió definirla en términos de «historia de la recepción»[157]. Sólo a través del concepto de «la memoria social» y con una «bien fundada teoría de la recepción», Warburg comprendió los productos artísticos en sus efectos e influjos y precisamente a partir de tales efectos e influjos. Armado con los medios modernos del etnógrafo y del psicólogo, pudo retornar al punto en el que Burckhardt había colocado el estudio de la historia: «el centro único y permanente y, para nosotros, el único posible: el ser humano que sufre, anhela y actúa».

Warburg se esforzó en sus escritos, por dar un nombre a la infinita amalgama de experiencias que pensaba haber encontrado en las imágenes. Para él, el *Atlas Mnemosyne* se había convertido en un teatro de la memoria de la experiencia humana. Durante su última estancia en Roma, se sumergió en el *scaenarium* de la memoria con la misma intensidad que le había dominado mientras era un joven investigador en el lejano suroeste de los Estados Unidos[158].

Ajeno e incoherente

Jacob Burckhardt había dado una clara dirección a las propias investigaciones confiriendo valor a los documentos históricos y definiendo el quehacer artístico en los términos de las tareas que los artistas debían afrontar[159]; en sus manos la investigación histórico-artística se acercaba cada vez más a la investigación histórica propiamente dicha, porque anclaba sus temas en el contexto del método historiográfico a través del estudio meticuloso de las fuentes escritas[160]. Las primeras investigaciones histórico-artísticas del Renacimiento —es decir, las primeras basadas en mayor medida en la moderna

BIBLOSARTE

investigación de las fuentes documentales que en la estética— habían producido algunos importantes resultados. Rumohr había advertido de que «como bien saben los especialistas, los estudios documentales tienden a ser demasiado minuciosos; es así como los resultados de mis propias investigaciones se han desintegrado en un elenco de disertaciones fragmentarias a las cuales no he conseguido imponer ninguna coherencia externa»[161].

El estudio histórico serio sigue avanzando continuamente; pero el entusiasmo del investigador tropieza con el peligro de disipar continuamente las propias energías y, en efecto, se agota siempre antes de poder llegar a su objetivo. Burckhardt había definido el trabajo del historiador como una «obligación hacia el pasado como *continuum* mental [...] que es una de nuestras supremas propiedades espirituales»[162].

Friedrich Nietzsche, colega de Burckhardt en la facultad de Basilea, era, sin embargo, muy crítico precisamente hacia este concepto en el que el pasado era visto como propiedad de los vivos. El conocimiento del pasado, decía Nietzsche, había roto los márgenes: «todas las fronteras caen y todo aquello que una vez existió se precipita sobre el hombre». La perspectiva histórica se había expandido más allá de cualquier límite:

> El saber histórico brota siempre renovadamente de manantiales inagotables en todos los lugares; lo que es ajeno e incoherente se agolpa, la memoria abre todas sus puertas y, sin embargo, no está abierta todavía suficientemente; la naturaleza se esfuerza al máximo por recibir estos huéspedes extraños, por encontrarles un lugar y honrarles pero estos mismos están en lucha entre ellos, y parece necesario que el hombre les derrote y los domine todos para no perecer él mismo en la lucha[163].

En la visionaria diagnosis de Nietzsche, la desarmante admisión de Rumohr de que los datos documentales producían solamente «un elenco de disertaciones fragmentarias», pero ninguna conexión más profunda había sido reformulada en términos de un conflicto mortal. Los hechos históricos aparecían ahora como huéspedes indeseables, «ajenos e incoherentes», un cambiante lastre que amenaza con dar la vuelta a la vida misma simplemente con su peso muerto.

Los estudios sobre el Renacimiento después de Rumohr se basaron en criterios históricos más que en criterios puramente estéticos. El conocimiento de las vidas de los artistas, y del ámbito en el que se desenvolvían, vino transformado por el simple hecho de que los nuevos estudios podían conducir a una profusión de documentos —cartas, contratos, diseños y otros testimonios— y por el hecho de que estos puntos de referencia específicos, a menudo extremadamente fragmentarios, unidos a los cambios más generales del estudio histórico producían juicios y aproximaciones enteramente nuevos. Sólo ahora la historia del arte como disciplina podía adquirir un estatus definido.

El trabajo que Carlo d'Arco, Crowe e Cavalcaselle, Supino, Eugène Müntz y muchos otros habían realizado para el conocimiento de artistas individuales o de culturas de enteras ciudades sirvió a Warburg como marco para las propias investigaciones. Si la tesis de licenciatura de Warburg tiene una cualidad, ésa es precisamente la decidida intención de unir todas sus reflexiones a puntos específicos; como un pintor de frescos del Renacimiento que «espolvorea» su cartón sobre el revoque con cenizas de carbón, Warburg —historiador de los pies a la cabeza— construye enteramente su cuadro histórico a través de detalles particulares. Los contornos de una situación histórica no podían ya ser dados por leídos o delineados «con pocas pinceladas», sino que debían ser reconstruidos con atención a partir de una multitud de documentos.

Una arena de cosas mundanas

En el acercamiento metodológico de Warburg, los documentos son fundamentales porque provienen

BIBLOSARTE

de los individuos y arrojan luz sobre las psicologías individuales y sobre las relaciones con las instituciones sociales. No es una casualidad que la individualidad, en todas sus formas, fuese ya inicialmente un tema predominante en su trabajo, si bien después prestó progresivamente más atención a la acción de fuerzas impersonales. Pero también estas fuerzas derivan su poder del impacto sobre las vidas de los individuos; «fuerzas más altas», en toda su inescrutabilidad, no sólo agitan las vidas de los individuos, sino que además intervienen, como hado o destino, en la existencia de naciones enteras.

A los ojos del historiador Warburg, toda obra de arte no sólo poseía un valor individual; aquel valor derivaba antes que nada de los individuos responsables de su creación. Por eso, el estudioso asignaba una importancia especial a los comitentes para los cuales las obras de arte se realizaban, y traía como ejemplos de esta importancia altares y capillas, retratos e historia individuales. En relación con los ricos comitentes, Warburg no era simplemente víctima de un ingenuo sentimiento de pertenencia, no se sentía banalmente «uno de ellos» y esto resulta evidente por la calidad de la atención que prodigaba sobre las circunstancias de sus vidas particulares y destinos.

La intuición instintiva de Warburg por los mecanismos de los eventos históricos no abandona los individuos en un desdeñoso aislamiento; éstos son insertos, por no decir enjaulados, en sus propios contextos históricos. Muy raramente Warburg descuida escuchar lo que las fuentes y las obras de arte tienen que decirle acerca de la vida en el pasado, y éste es el motivo por el cual fue capaz de visualizar la historia, sobre todo, a través de sus actores; en un único breve párrafo Warburg fue capaz de describir un episodio de la leyenda de san Francisco, obra de Ghirlandaio en la Capilla Sassetti en la Santa Trinità de Florencia de 1485, contemporáneamente como un escenario para actores individuales y como «una arena *[Tummelplatz]* de asuntos mundanos. En primer plano, Lorenzo el Magnífico recibe a sus hijos y a los miembros de la corte; en una escena paralela en el fondo, san Francisco presenta la regla de su orden al Papa para su aprobación.

> Ha llegado el momento del cambio de escena. Se ha bajado el telón de fondo donde están pintados el Palazzo Vecchio y la Loggia de' Lanzi; los Sassetti esperan entre bastidores a que les den la entrada y, de repente, emergen del foso tres pequeños príncipes junto a su erudito profesor —maestro de la cultura pagana y secreto maestro de baile de las ninfas toscanas— un divertido capellán y el cantor popular de la corte; quieren recitar el *intermezzo* introductorio para invadir luego el espacio donde se encuentran san Francisco, el Papa y el consistorio, y convertirlo en teatro de diversiones[164].

En observaciones como éstas, Warburg teje los hilos de una reproducción verbal de las obras esencialmente pre-fotográfica, con la fuerte urdimbre de sus propios intereses; trama y urdimbre resultan tejidos en una interpretación en la cual vienen a engancharse aspectos conflictivos, aunque Warburg reconoce en general en la pintura «el reflejo de "una plenitud de vida genuina"». Pero él unifica estos hilos transformando el carácter aparentemente autónomo, puramente estético de la obra de arte —que viene capturada en la red de su fascinante descripción— en «algo bien distinto». Y este «algo» que trasciende la sustancia puramente visual de la obra no está en las intenciones del artista ni en las del observador, sino que deriva exclusivamente del esfuerzo de comprensión que Warburg requiere a su ciencia de la cultura. Lo que es bien distinto es el reconocimiento de que las obras de arte son «documentos» cargados de un valor particular.

Documentos y presagios

El individuo en la arena de la historia se había convertido en el tema central para Warburg. La unidad del contexto histórico surgía de la interacción entre

BIBLOSARTE

factores individuales e impersonales; en su análisis, Warburg no buscaba ni lo universalmente válido ni lo verdaderamente específico, sino más bien la calidad *especial* de un cierto momento histórico. Por consiguiente, estudiaba no sólo el origen de la obra, sino también la unicidad de aquel momento en la historia y de sus efectos póstumos.

Lo que le sucede a la obra en el curso de la historia no puede ser puramente incidental o accidental; al contrario, los síntomas de sus efectos póstumos vienen a unirse a la obra misma y definen activamente su dimensión histórica. Vistos como «documentos», las obras revelan su propia prehistoria y los múltiples hilos que se han usado en su realización; a través de sus efectos póstumos, éstos sobreviven al propio tiempo en el *compendium* de la memoria cultural.

El estudio de Warburg se inserta en el momento histórico, el punto en el que las particularidades permanecen en equilibrio y el flujo del tiempo está momentáneamente interrumpido. Ya sea en la unicidad de sus condiciones, ya sea en sus aspectos más generales, todo momento histórico se le presenta bajo una luz particular.

La intuición instintiva de Warburg por los signos premonitorios de una situación histórica le llevaron a tomar en consideración las creencias astrológicas del pasado reciente y lejano. La curiosa congruencia, en su caso, entre argumentos elegidos de estudio e íntima experiencia personal va más allá del nivel anecdótico; para Warburg precisamente esta congruencia es la forma de la experiencia histórica. Erwin Panofsky, su colaborador en Hamburgo, comenzó la necrológica de Warburg leyendo en las palabras de Leonardo los signos premonitorios de la vida profesional del estudioso: «No mira nunca hacia atrás quien está ligado a una estrella, porque nunca, quizás, el camino de una vida intelectual, aunque parecía conducir a un territorio virgen —o más aún, intocable— ha sido guiado de manera tan rigurosa por una fuerza ineluctable e inmutable»[165].

El destino de Warburg adquiere, por tanto, una definición y un objetivo derivados de las circunstancias específicas de su vida. Pero con esta intuición Panofsky toca también un tema doloroso; lo que afligió a Warburg, en el verdadero sentido de la palabra, fue que en todo argumento histórico que examinó, lo que intentaba, en definitiva, era leer la obra del hado.

Notas

[1] Sobre los inicios de la historia del arte como disciplina universitaria véanse U. Kultermann, 1996; H. Dilly, 1979; M. Podro, 1982, y los respectivos repertorios bibliográficos.

[2] Véanse, en particular, W. Heckscher, 1967, y E. Gombrich, [1970] 1983.

[3] Sobre este punto véase M. Rampley, 1997, p. 55: «Aunque los escritos de Warburg no puedan ser absolutamente considerados un corpus uniforme, y no obstante la discontinuidad de su obra, se puede de todas formas distinguir una ininterrumpida línea de pensamiento que la atraviesa».

[4] M. Rampley, 1997, p. 55.

[5] Después de la precoz traducción en italiano de 1966 (véase RPA), en 1990 una selección de los ensayos de Warburg ha sido publicada en lengua francesa en la antología *Essais florentins*, editado por Evelin Pinto; la edición más reciente es la traducción de la *Erneuerung der heidnische Antike* en inglés publicada en 1999 por el Getty Institute de Los Ángeles (véase *Renewal*).

[6] Sobre las relaciones entre la figura de Warburg y los estudios iconológicos, véanse E. Wind, [1931] 1992; W. Heckscher, 1967; K. Forster, 1976; E. Kaemmerling, [1979] 1994; M. Holly, [1984] 1991; C. Cieri Via, 1994. Sobre la relación de Warburg y de Panofsky con la obra de Ernst Cassirer, véase S. Ferretti, 1983. Irving Lavin afirma: «La *forma mentis* de los primeros estudiosos americanos de la posguerra derivaba del acercamiento psico-formalista de Riegl y Wölfflin, así como había sido readaptado por los *connaisseurs* como Bernard Berenson y Richard Offner, y también del acercamiento iconográfico formulado por Warburg y desarrollado en aquel país por Panofsky» (I. Lavin, 1996, pp. 13-14).

[7] A este propósito véase la útil antología de ensayos en E. Kaemmerling, [1979] 1994.

[8] J. Burckhardt, 1982, p. 226.

[9] Cita de la transcripción de un manuscrito de Burckhardt en M. Sitt, 1994, p. 240.

[10] E. Panofsky, [1960] 1999.

BIBLOSARTE

[11] Para la historia de la familia de Warburg y de su banco véanse E. Rosenbaum A. Sherman, 1976, y R. Chernow, 1993.

[12] Cuando no aparecen explícitamente citados documentos del Archivo del Warburg Institute de Londres (a partir de aquí WIA) u otras fuentes, los datos biográficos y otros eventos relevantes para comprender la obra de Warburg han sido extraídos de E. Gombrich, [1970] 1983.

[13] E. Gombrich, [1970] 1983.

[14] A este propósito véanse, entre otros: H. Von Einem, 1935; L. Schudt, 1959; H. Von Einem, 1972; véase también el comentario de Einem sobre *Italienische Reise* en la edición de la obra completa de Goethe (véase H. von Einem, 1950). Paradigmática es la lapidaria confesión de Goethe, contenida en una carta de 1786: «Palladius hat mir den Weg [...] zu aller Kunst und Leben geöffnet» (Goethe W. J., *Tagebucher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder*, Schriften der Goethe-Gesellschaft 2, Goethe-Gesellschaft, Weimar, 1986, p. 139).

[15] Indudablemente existe una extrecha conexión entre los intereses por la cultura italiana y los distintos desarrollos de los estudios históricos e histórico-artísticos en los países europeos. En Gran Bretaña, por ejemplo, este interés se concentró en Palladio y en Piranesi, y se manifestó con el florecimiento extraordinario del coleccionismo y del comercio de las obras de arte y de las antigüedades italianas. Estudios como *The Life of Lorenzo de Medici Called The Magnificent* de William Roscoe, publicado en Londres, en 1795 (W. Roscoe, 1795), testimonian los inicios de un interés histórico y documental por el Renacimiento italiano que dura hasta nuestros días y que puede presumir —también gracias al Warburg Institute de Londres— de una ininterrumpida tradición. A este propósito véanse también F. Saxl y R. Wittkower, 1948.

[16] Para citar un único ejemplo, E. M. Forster, *A Room with a View* [1908], Vintage International, Nueva York, 1989, p. 238: «A passion of gratitude —all feelings grow to passion in the South— came over the husband, and he blessed the people and the things who had taken so much trouble about a young fool. He had helped himself, it is true, but how stupidly! All the fighting that mattered had been done by others –by Italy, by his father, by his wife».

[17] Para los miembros de la alta burguesía era bastante habitual asumir comportamientos y modos de los señores renacentistas. Véase, por ejemplo, la decoración principesca del Lenbachhaus en Múnich, residencia del famoso pintor Franz von Lenbach (1836-1904), que el artista hizo construir sobre el modelo de Villa Lante del Gianicolo de Roma (véase W. Ranke, 1986).

[18] Michael Podro comenta, a propósito del ensayo de Warburg sobre la Capilla Sassetti: «es como si los aspectos conflictuales implícitos en el acercamiento hermenéutico al Renacimiento hubiesen sido proyectados sobre el material histórico mismo» (M. Podro, 1982, p. 167). Pero este «material» —es decir, la esencia misma del Renacimiento— se puede comprender sólo a través de sus interpretaciones históricas: el Renacimiento resulta, por tanto, inseparable sobre todo de los problemas y de los conflictos respecto a los cuales inicialmente se había diferenciado y definido como periodo histórico.

[19] Nota del material relativo a la conferencia sobre Rembrandt, *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*, mayo de 1926 (WIA III. 101); ob. cit. en E. Gombrich, [1970] 1983, p. 206.

[20] Warburg derivó el concepto de «supervivencia de lo antiguo» *(das Nachleben der Antike)* del ensayo de Springer *Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte* (véase A. Springer, Bonn, 1867). Sobre la importancia de Springer para Warburg, además de Gombrich, [1973] 1980, véase también M. Podro, 1982, pp. 152-157.

[21] Ya en la misma tesis de licenciatura, Springer se declaró contra la concepción hegeliana de la historia en nombre de la unicidad del destino individual: «El juego de la suerte proyecta una variopinta luz sobre la ineluctable necesidad. La acción concreta, circunscrita y limitada, devuelve a la realidad la soberbia de la idea». La expresión adoptada por Springer para indicar la transformación del «inarticulado sentido dialectal» en formas figurativas eficaces que inician «su camino a través de la pasión» y que actúan gracias al «pathos estético» anticipa el uso que más tarde hará Warburg del concepto de *Pathosformeln* o fórmula emotiva. (véase A. Springer, 1848, pp. 9 y 47).

[22] Sobre la génesis de esta obra, publicada en Basilea, en 1860, véase W. Kaegi, 1956.

[23] E. Gombrich, [1970] 1983, p. 104 (traducción levemente modificada).

[24] M. Sitt, 1994, p. 240.

[25] M. Sitt, 1994, p. 239.

[26] Véase H. Usener, 1905.

[27] A este propósito véase M. Sassi, 1982.

[28] En septiembre de 1904, interviniendo en el International Congress of Arts and Sciences en Saint Louis, también Franz Boas, como Lamprecht, y más tarde Warburg, sostuvo la necesidad de unir disciplinas y métodos antes separados: «el problema *general* de la evolución de la humanidad viene examinado unas veces por aquellos que estudian las tribus primitivas, otras veces por aquellos que se ocupan de la historia de las civilizaciones. Podemos continuar considerando este problema como el fin último de la antropología, en el sentido más amplio del término, pero debemos también entender que este fin será alcanzado sólo con la cooperación de todas las disciplinas teóricas y los esfuerzos concretos del antropólogo» (F. Boas, [1904] 1974, p. 35). Si sustituimos el término «antropólogo» por el de «historiador del arte», la observación coincide también con una personal convicción de Warburg. Todavía en acuerdo con el pensamiento de Warburg, Boas declaraba en el inicio de su ensayo: «uno y otro métodos (historicista o generalizador) prevalecen en la investigación según las inclinaciones personales del estudioso» (F. Boas, [1904] 1974, p. 24).

BIBLOSARTE

[29] Los apuntes de Warburg sobre su estancia en América (WIA III. 46.1-6) testimonian la seriedad con la que el estudioso se había empeñado para entender la lengua de los hopi y sus prácticas religiosas, ya fuese a través de un acercamiento filológico o a través de un método descriptivo de la antropología moderna; véanse K. Forster, 1991, y K. Forster, 1996.

[30] H. Usener, necrológica en *Archiv für Religionwissenschaft*, 8, 1905, p. X.

[31] Véase R. Chickering, 1993.

[32] Quizás también Lamprecht, yendo más allá de estas primeras tentativas por parte de Burkhardt, escribió el ensayo *Moderne Geschichtswissenschaft* (véase K. Lamprecht, 1905) con los mismos objetivos que habían motivado a Burckhardt cuando preparó sus conferencias sobre el estudio de la historia (véase J. Burckhardt, 1982).

[33] Véase K. Weintraub, 1966, pp. 161-207, con otras referencias bibliográficas.

[34] E. Gombrich, [1970] 1983, p. 34.

[35] K. Lamprecht, 1905. En el prefacio de la edición alemana, con Nueva York como lugar de edición, Lamprecht escribe: «con este librito saludo al joven mundo de más allá del océano [...]. Saludo la "Tierra del Futuro"». Aunque este tratado metodológico (publicado contemporáneamente en Nueva York en lengua inglesa, con el título *What Is History?*) hizo su aparición solamente después del periodo en el que Warburg era estudiante en Bonn, sus premisas (si bien todavía no desarrolladas), la confrontación con otros autores (Theodor Lipps, August Simmel y otros) y sus argumentaciones estaban ya presentes en muchas otras publicaciones de Lamprecht sobre la historia y la economía alemanas.

[36] K. Lamprecht, 1905, p. 64.

[37] Un importante elemento de la originalidad en la concepción de la historia de Karl Lamprecht estaba constituido, a ojos del mismo Lamprecht, por el hecho de que «el método evolutivo, desde el momento en que es más eficaz que las precedentes aproximaciones a la materia, será capaz de resolver los problemas conceptuales en sus componentes particulares» (K. Lamprecht, 1896, p. 24).

[38] K. Lamprecht, 1905, p. 65.

[39] K. Lamprecht, 1905, p. 66

[40] K. Lamprecht, 1905, p. 64.

[41] Véase R. Chickering, 1993; en particular pp. 175-253, con relativa bibliografía.

[42] Véase E. Mayer, 1924, pp. 1-67.

[43] Cit. en M. Sitt., 1994, p. 236, n.º 44.

[44] A este propósito, Friz Saxl se expresó con perspicacia y con gran empatía en su necrológica: «Warburg había sido atraído particularmente por el arte florentino del Quattrocento. Las obras de artistas como Botticelli y Ghirlandaio habían tenido desde el tiempo de los prerrafaelitas muchos admiradores y muchos estudiosos; pero ninguno, antes de Warburg, había entendido el *elemento dramático* de su arte reconociendo en esto la clave hermenéutica para comprender su carácter y para entender su universalidad» (F. Saxl, 1929, páginas no numeradas).

[45] Warburg [1893], en este mismo volumen. Cuando Warburg escogió como argumento de su tesis los cuadros de Botticelli, la fama del pintor había sido amplificada gracias al movimiento de los prerrafaelitas y estaba aumentando también en Alemania. En 1882, la compra por parte de los Museos de Berlín de los dibujos de Botticelli para la *Divina Comedia* de Dante no sólo había estimulado el general interés hacia el artista, sino que también había concentrado la atención sobre la extrecha relación entre documentos figurativos y texto literario. En la recensión la «Divine Comédie Illustrée par Sandro Botticelli», publicada en la *Gazette des Beaux Arts* en 1845, Charles Ephrussi declaraba: «Qui a vu le Printemps [...] ne peut manquer de reconnaitre [l' authenticité] á première vue dans presque chacune des pages du manuscrit» (C. Ephrussi, 1885, p. 405). Para su investigación, Warburg no tenía monografías sobre la cuales apoyar sus tesis. La primera de estas monografías sobre Botticelli, el ensayo de Hermann Ulmann publicado en Múnich en 1893, estaba todavía elaborándose (véase H. Ulmann, 1893) y los sucesivos estudios habrían aparecido sólo algunos años más tarde de la conclusión de la tesis de Warburg (por ejemplo, la obra de Igino Benvenuto Supino, publicada en Florencia por Alinari en 1900, y la de Herbert Horne, publicada en Londres en 1908; también I. Supino 1900; H. Horne, 1908).

[46] Adolf Michaelis, que fue profesor de Warburg en Estrasburgo ya había discutido un aspecto de la unión de Botticelli con el arte antiguo —el empleo de la Venus Medici como modelo— en un artículo del *Archaëlogische Zeitung* de 1880; tal aspecto fue posteriormente retomado en 1889 por Eugène Müntz (ambas contribuciones son citadas en A. Warburg [1893], en este mismo volumen). Mientras para el estudio sobre el *Nacimiento de Venus*, Warburg tenía ya a su disposición una serie de referencias a fuentes literarias (véase R. Lightbown 1978, p. 264), para la *Primavera* puede serle reconocido el mérito de una original y meticulosa búsqueda de las fuentes. El mismo Wilhelm von Bode, tan lejano de Warburg en método y objetivos, reconoció que: «El iluminador y exhaustivo estudio de Aby Warburg [...] ha puesto una base extraordinaria para una verdadera comprensión de aquellas obras maestras de Botticelli que, debido a sus argumentos y a sus relaciones, son las más difíciles de interpretar» (Bode, 1921, p. 5).

[47] Véase C. Dempsey, 1992. La mayor parte de las citaciones y de las referencias de Dempsey a Warburg están introducidas por frases del tipo: «como fue demostrado por Warburg» o «como fue anticipado por Warburg»; Dempsey justamente reconoce que «ninguno de los autorizados estudiosos que han analizado el cuadro ha puesto en duda la sustancial perfección del reconocimiento por parte de Warburg de las bases textuales de la *Primavera*» (C. Dempsey, 1992, p. 36). No es superfluo anotar para la comprensión de la historia de la recepción científ-

BIBLOSARTE

fica de estas obras de Botticelli y de la estimación de las investigaciones de Warburg que los dos ensayos recientes sobre las obras (C. Dempsey, 1992; J. Snow-Smith, 1993) adoptan totalmente las premisas de Warburg, incluso cuando afrontan el argumento en modo indirecto; a propósito de esto véase también G. Didi-Huberman (1998).

[48] A. Warburg [1893] en este mismo volumen, p. 3.

[49] R. Vischer, 1927, p. 21.

[50] H. Wölfflin, 1886, p. 1.

[51] La primera de las cuatro *Tesis* con las que termina la disertación de Warburg.

[52] Gombrich ha demostrado (véase E. Gombrich [1970] 1983, p. 57) que Warburg toma la expresión «bewegtes Beiwerk» (accesorios en movimiento) de un ensayo de Alfred von Reumont sobre Lorenzo de Medici. Pero no hay duda de que Warburg llenó esta fórmula (que Reumont define: «la predilección por los accesorios clásicos y clasicizantes es manifiesta en Botticelli»; A. von Reumont, 1883, p. 161) de un peso semántico que va más allá de su valor original.

[53] Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, editado por Luigi Mallè, Sansoni, Florencia, 1950, p. 98.

[54] Véase A. Warburg [1902a] en este mismo volumen y A. Warburg [1907b] en este mismo volumen.

[55] J. Burckhardt, 1855, pp. 762, 763.

[56] E. Gombrich, [1970] 1983, pp. 99-116.

[57] A. Warburg [1893] en este mismo volumen, p. 83.

[58] A. Warburg [1907b] en este mismo volumen, p. 198-199.

[59] Nota de Warburg de 1929, cit. en Gombrich, [1970] 1983, p. 254.

[60] H. Taine, 1866, p. 149. Gombrich sugiere que podría existir una unión entre las dos aproximaciones (véase E. Gombrich, [1970] 1983, p. 100).

[61] Este tema fue analizado también por Edgar Wind, en declarada continuidad con el trabajo del «añorado Aby Warburg [... que] recogió materiales finalizados para demostrar que gestos similares podían asumir significados opuestos» (E. Wind, [1937-38] 2002).

[62] A. Warburg [1907b] en este mismo volumen, p. 199: «Ghirlandaio poseía por lo que sabemos, como Giuliano da Sangallo, un libro de dibujos arqueológicos: y a través de los tipos patéticos propuestos en estos dibujos, él intentó dar a la prosa Tornabuoni el estilo más elevado de un ideal movimiento antiguo».

[63] E. Gombrich, [1970] 1983, p. 103.

[64] Más ejemplos del encanto de la ninfa se encuentran también en otros contextos, y son más elocuentes precisamente donde son menos esperados. El compositor Kurt Weill, por ejemplo, describió en una carta desde Roma a su profesor Ferruccio Busoni las sensaciones evocadas por las obras de arte antiguas y renacentistas: «comparando la sonrisa de una muchacha romana... con el completo abandono de una muchacha danzante, empecé a entender que este periodo estaba animado por nuestra misma humanidad, que solamente sus formas estaban inhibidas, veladas, condensadas», véase K. Weill y L. Lenya, 1996, pp. 33-34.

[65] J. Ruskin, [1903] vol. 23, p. 479.

[66] J. Ruskin, [1903] 1996, vol. 23, p. 275, véase Gombrich, [1970] 1983, p. 114.

[67] M. Proust, *El camino de Swann* [...], traducción de Natalia Ginzburg Einaudi, [1978] 1998, pp. 239-240.

[68] Véase J. Autret, 1955, pp. 119-24.

[69] Véase Bodar, 1991, pp. 5-18; Settis, 1997, p. 50.

[70] El libro de Erwin Rodhe *Psyche: Seelencult und Unterblichkeitsglaube der Griechen*, publicado por primera vez en 1894, y después estampado repetidamente, fue una de las primeras tentativas de «lectura antropológica» de los mitos clásicos; en su obra, Rohde hace referencia a la presencia en «numerosas leyendas populares» de «bellísimos jóvenes conducidos a la vida eterna en el reino de las ninfas y de los espíritus». Rohde, [1894] 1916.

[71] «En ningún otro caso es más difícil quitarse las "gafas culturales", para usar el feliz término de von Steinen que examinando nuestra misma cultura. Por esta razón, la literatura antropológica está llena de intentos por definir, una serie de estadios que llevan desde formas culturales simples a la sociedad de hoy; del estado salvaje, a través del estado bárbaro, a la civilización o de un presunto estado pre-salvaje, a través de los mismos pasajes, hasta la cultura "de las luces"» F. Boas, [1904] 1974, p. 28.

[72] Expresión del mismo Warburg, en *Ninfa fiorentina* (WIA III. 55), cit. en Gombrich, [1970] 1983, p. 113.

[73] El cuadro ha entrado desde hace poco tiempo en la colección del Kunsthaus de Zurich; véase C. Klemm 1996, con referencias bibliográficas.

[74] R. Calasso, 1994, p. 126.

[75] M. Nilsson, 1925, p. 81.

[76] Nota de Warburg del diario de 1898 y de otras notas de 1900, cit. en E. Gombrich, [1970] 1983, pp. 135 y 162.

[77] «Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden», conferencia inédita tenida en Hamburgo el 14 de diciembre de 1908 (WIA III.73.1); véase E. Gombrich, [1970] 1983, p.166.

[78] J. Burckhardt, *Kultur der Renaissance*, 1885, cit. en A. Warburg [1983] en este mismo volumen, p. 101.

[79] E. Gombrich, [1970] 1983, p. 84.

[80] A este propósito véanse las varias ediciones de la conferencia dada por Warburg en Kreuzlingen en 1923 (A. Warburg [1923] 1998), véanse también C. Naber, 1988; Forster, 1991; S. Settis, 1993 II; *Photographs*, 1998.

[81] A. Warburg, [1923] 1998, pp. 45-46.

[82] A. Warburg, [1923] 1998, pp. 66.

[83] Véase K. Königseder, 1995.

[84] Carta de Warburg del 26 de diciembre de 1923 (WIA FC, 1).

[85] Carta de Warburg a Karl Umlauf del 13 de octubre de 1928, cit. en U. Fleckner, 1995, p. 327.

BIBLOSARTE

[86] Cit. en U. Fleckner. 1995, p. 323; sobre la historia de la exposición instalada en el Planetarium de Hamburgo véase *Sternglaube und Sterkunde* 1993.

[87] A. Warburg, [1923] 1998.

[88] Véase E. Gombrich, [1970] 1983, pp. 161-171. Warburg se acercó a la historia de la astrología gracias al libro de Franz Boll, *Sphaera*, publicado en Lipsia en 1903. Gombrich enlaza el hecho de que Warburg «se había resignado a su condición de estudioso solitario» con su decisión de adquirir «la villa en la Heilwigstrasse, que fue hasta el final su vivienda»; por tanto, define 1908 como «un año crucial en la vida de Warburg» (E. Gombrich, [1970] 1983, p. 167).

[89] Véase M. Bertozzi, 1985, 1999.

[90] Véase W. Kaegi, 1956.

[91] Cit. en B. Roeck, 1991, pp. 86-88.

[92] M. Diers, 1991, p. 53.

[93] Véase F. Saxl, [1943] 1983, pp. 277-290.

[94] Véanse F. Saxl, [1943] 1983, pp. 277-290; D. Wuttke, 1991, pp. 141-163.

[95] Véanse T. von Stockhausen, 1992; M. Diers, 1993.

[96] Véanse F. Saxl, [1943] 1983, p. 285; K. Michels, 1993, pp. 71-81.

[97] Véase C. Naber, 1995.

[98] Carta de Warburg datada el 17 de enero de 1925; cit. en C. Naber, 1995 p. 108.

[99] Dieter Wuttke ha fijado justamente la atención sobre la primera fase del proyecto de la transformación de la biblioteca en un instituto de investigación, ya entre 1908-1910, cuando Warburg estaba acariciando la idea de constituir un Kulturinstitut, o un «laboratorio activo desde un punto de vista institucional», sin duda inspirado en el Institut für Kulturgeschichte fundado en Lipsia, en 1908, por uno de sus docentes universitarios, Karl Lamprecht (véase D. Wuttke, 1991, pp. 144 y siguientes). Esto da valor a la tesis según la cual 1908 fue un año fundamental en la vida de Warburg.

[100] Véase K. Forster, 1976, en particular pp. 172 y siguentes.

[101] Véanse P. van Huistede, 1992 y P. van Huistede, 1995.

[102] E. Gombrich, [1970] 1983, p. 195.

[103] Véase C. von Rumohr, 1828, p. IX.

[104] Este es el subtítulo del *Cicerone* de Jacob Burckhardt (J. Burckhardt 1855); a este propósito véase W. Schlink, 1982.

[105] Materiales del seminario de Warburg sobre Burckhardt (WIA III. 113); cit. en B. Roeck, 1991, p. 66.

[106] J. Burckhardt, 1982, p. 276.

[107] Véase J. G. Droysen, [1863] 1977.

[108] J. Burckhardt, 1982, p. 173.

[109] J. Burckhardt, 1982, p. 280.

[110] J. Burckhardt, 1982, pp. 254-92.

[111] Véanse G. Bing, 1934; E. Wind, 1935. Para las vicisitudes de la biblioteca del Warburg Institute véanse S. Settis, 1985; T. von Stockhausen, 1992.

[112] A. Warburg, [1902a], pp. 111-112.

[113] J. Burckhardt, 1982, p. 171.

[114] E. Wind, [1979] 1993, pp. 63-78.

[115] Sobre los temas del estudio y de la reutilización de los testimonios figurativos de la Antigüedad y de la copia del antiguo, véase S. Settis, 1993a.

[116] Véase E. Gombrich, [1970] 1983, pp. 71, 210; véase también E. Gombrich, 1984.

[117] C. Darwin, [1872] 1998, p. 214.

[118] E. Gombrich, [1970] 1983, p. 214.

[119] S. Settis, 1997, p. 50.

[120] E. Wind, [1937-38] 2002.

[121] E. Wind, [1931] 1992, p. 55.

[122] Véase G. Klemm, 1850-1851.

[123] Véanse F. Boas, [1904] 1974; Ulrich Raulff, [1988] 1998; K. Forster, 1991.

[124] Warburg conocía profunda y específicamente los estudios etnográficos americanos del final del siglo XIX y no estaba particularmente orgulloso de haber encontrado en Los Ángeles a un simple divulgador de la disciplina como Charles Lummis. Warburg encontró particularmente interesante, sin embargo, el trabajo del etnólogo Jesse Walker Fewkes: se mantuvo informado sobre su investigación y se hizo traducir algunos de sus estudios. En el Archivo del Warburg Institute, por ejemplo, se conserva la traducción del artículo de Fewkes «A Few Summer-Ceremonials at the Tusayan Pueblos» (WIA III. 46.1.68) publicado en 1892 en el *Journal of American Ethnology and Archeology*.

[125] Notas manuscritas para una conferencia (WIA III. 46.6.4).

[126] En el Archivo del Warburg Institute se conservan muchos manuscritos, recortes de periódicos y traducciones de publicaciones especializadas americanas sobre los indios pueblo (WIA III. 46.1).

[127] Los dibujos, diseñados sobre hojas numeradas están conservados en el Warburg Institute de Londres (WIA III. 105.1.3). Sobre una hoja (n.° 6, fechado el 2 de septiembre de 1928) aparece diseñado un bosquejo de Europa con los lugares clave de la vida y de los estudios de Warburg insertados dentro de los recorridos de peregrinación de los judíos: desde Tierra Santa a Amsterdam; desde Oriente Próximo, a través de España (Toledo) e Italia (Palermo), hasta Europa central. Entre la ciudades sobre cuyo arte y cultura se concentró la atención científica de Warburg, se leen en el dibujo los nombres de Hamburgo, Brujas, Wittenberg, Augsburg, Florencia y Roma. La ciudad de Bagdad, probablemente está señalada para indicar el lugar legendario del origen de la astrología y de la astronomía. Sobre otro folio (n.° 4, no fechado pero idéntico en criterio y caligrafía al precedente) Warburg une con un signo los polos geográfico-culturales del propio pensamiento: el diagrama parte de Amsterdam, donde encuentra los orígenes de la familia Warburg, y liga la propia Hamburgo con Estrasburgo (donde Warburg obtuvo su docto-

BIBLOSARTE

rado), Florencia (donde cumplió sus más importantes estudios histórico-artísticos) y la lejana Arizona (donde el estudioso tuvo contacto con las tradiciones y las prácticas culturales de los nativos americanos) pasando, al final, nuevamente por Florencia hacia un genérico Oriente.

[128] Sobre el intercambio epistolar Binswanger-Warburg véase U. Raulff, 1991, pp. 66-67.

[129] Carta de Warburg a Saxl de Florencia, 1 de junio de 1929 (WIA III. 105.6.3).

[130] Carta de Warburg a Saxl de Roma, 2 de mayo de 1929 (WIA III. 105.6).

[131] En una conferencia celebrada en Berlín en 1897, Warburg describió estos espacios como «"estufas" o "kivas" en las que el hombre celebra sus reuniones religiosas y [ilegible]» (WIA III. 103.6). A propósito de esto véanse también K. Forster, 1991, y las imágenes de comparación entre kivas y la sala oval de la Biblioteca Warburg en Hamburgo; véase S. Settis, 1985.

[132] Carta de Saxl a Bing, 21 de agosto de 1930 (WIA III. 103.6).

[133] Carta de Saxl a Bing, 21 de agosto de 1930 (WIA III. 103.6).

[134] Cit. en T. Gaehtgens, 1993, p. 5. Si consideramos que estas palabras de Saxl son literalmente una anticipación del Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Berlín en 1992, que fue el primer congreso que se ocupó de este tipo de cuestiones, tenemos que atribuir al estudioso una notable clarividencia cultural.

[135] A este propósito Salvatore Settis ha citado la recensión de las *Gessamelte Schriften* de Johan Huizinga, el cual escribió que «a pesar de la estatura intelectual y de la excelencia de su trabajo [...] hay algo de trágico, de no perfectamente resuelto, en torno a la figura de Aby Warburg». Véase S. Settis, 1997, p. 53.

[136] Adelbert von Chamisso, *Traum und Erwachen* [1837], en Chamisso, *Werke,* coordinado por Werner Feudel, Bibliotek Deutscher Klassiker, Aufbau-Verlag, Berlín, 1988, p. 210.

[137] En 1907, Warburg escribió en su diario, con una cierta resignación: «de estas ideas generales, que yo aprecio tanto, quizás un día se podrá decir o pensar: estas erroneas ideas abstractas tenían al menos una cosa buena, que le incitaban a apasionarse sobre hechos individuales, antes desconocidos. (Goethe usa el término incitación *[Aufregung]* antes que estímulo *[Anregung]*)» cit. en E. Gombrich, [1970] 1983, p. 127.

[138] Se han empezado a publicar los volúmenes según el proyecto editorial original a partir de 1998 de la Akademie Verlag de Berlín. El proyecto está bajo la dirección editorial del Warburg Institute de Hamburgo y de un grupo externo de estudiosos de Warburg.

[139] Carta de Bing a Saxl de Florencia (WIA III. 103.6).

[140] Carta escrita a máquina de Saxl al editor Teubner de Lipsia, fechada en 1930, (WIA III. 104.2); Saxl, [1930] 2002, p. 138. El subrayado es de quien escribe.

[141] En una carta del 11 de noviembre de 1925, Warburg escribió: «sólo cuando el elemento figurativo aparece enrequecido por la palabra justa que le otorga una dimensión ulterior, el objeto artístico puede testimoniar el significado del fenómeno de la orientación en el espacio y en el tiempo a través de las imágenes»; cit. en C. Naber, 1995, p. 112.

[142] Escrito a máquina de 1927 en *Mnemosyne* (WIA III. 102).

[143] WIA III. 102.3.

[144] WIA III. 104. véase también J. Grolle, 1994, en particular, «Über Warburgs Denken», pp. 86 y ss.

[145] WIA III. 104.

[146] A. Riegl, 1902, pp. 71-278.

[147] A. Riegl, 1929, pp. 144-193. A propósito de este ensayo de Riegl véase K. Forster, 1982.

[148] A este propósito véanse M. Podro, 1982, H. Zerner, 1976 y S. Scarocchia, 1995.

[149] Cit. en W. Herrmann, 1981, p. 238.

[150] Cit. en W. Herrmann, 1981 (véae nota 151), p. 238.

[151] Véase K. Forster, 1991, en particular pp. 19 y ss.

[152] Véase S. Settis, 1985.

[153] F. Saxl, [1943] 1983, p. 279; Carl Georg Heise cuenta que Warburg «se agitaba terriblemente si una bagatela sobre su mesa venía desplazada [...], es decir, en términos astrológicos, si su constelación venía modificada» (C. G. Heise, 1947, p. 42).

[154] Véase H. Bredekamp, 1993, p. 102.

[155] A. Warburg, [1923] 1998, p. 66.

[156] W. Benjamin, [1938] 1972-1977, p. 543. Benjamin estaba haciendo la recensión del libro de Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle.*

[157] C. Naber, 1995, p. 121.

[158] Véanse C. Naber, 1988, y C. Naber, 1995, pp. 104-29.

[159] Véase N. Meier, 1991; véase también Burckhardt, 1994-1995.

[160] En 1865, Burckhardt escribió: «desde 1858 me he debido dedicar de manera tan exclusiva a los estudios históricos que no he sido capaz de seguir, ni siquiera superficialmente, los enormes progresos que han sido realizados en historia del arte». Añadió de todas formas, que «enseñar la historia inspira una disposición de espíritu bastante más elevada que enseñar la historia del arte». J. Burckhardt, 1949-1994, pp. 205-206.

[161] Rumohr, 1828, p. IX.

[162] Cit. en C. Naber, 1995, p. 229.

[163] F. Nietzsche, [1874].

[164] A. Warburg [1902a], en este mismo volumen, p. 136.

[165] E. Panofsky, 1929.

BIBLOSARTE

Prólogo a la edición castellana

Hace ya casi veinte años, en el prólogo de la segunda edición de su polémica *Aby Warburg: una biografía intelectual* (Gombrich, 1986), el recientemente desaparecido Ernst H. Gombrich vinculaba la creciente fascinación ejercida por el sabio de Hamburgo con el descontento de una nueva generación de historiadores por el rumbo que había tomado su disciplina. Por esta regla de tres, el ritmo exponencial con el que se han multiplicado las publicaciones sobre Aby Warburg en la última década parece indisociable de la agitación que mueve actualmente los cimientos de una joven Historia del Arte que está descubriendo al mismo tiempo su problemática fundamentación y la extraordinaria riqueza de sus padres fundadores.

El legado de Warburg es apenas un quebrado mosaico de artículos, conferencias, proyectos inconclusos y multitud de borradores, apuntes y anotaciones que todavía no han sido completamente sacados a la luz. Sin embargo, pese a su carácter fragmentario, su trabajo parece recorrido por una lúcida y alucinada perseverancia, sólidamente apoyada en una elaborada erudición, casi una erótica que se desborda en notas y apéndices acumulados a lo largo de más de treinta años de intermitente pero apasionada investigación. Su, a veces, laberíntica riqueza es el testigo de un verdadero explorador intelectual. «Frontera» *(Grenze)* es un término frecuente en sus escritos. A menudo, Warburg describió su empeño como una lucha entablada contra los celosos guardianes de las fronteras disciplinares *(Grenzwächtern)* [Warburg, 1907] que defendían el esteticismo finisecular. En otras ocasiones, definió su empeño como el del ensanchamiento (*Grenzerweiterung*) [Warburg, 1912] de sus límites tradicionales, o describió el compromiso de la biblioteca en la que había depositado su herencia como un instituto destinado a cruzar las fronteras metodológicas *(Institut für methodologische Grenzüberschreitung)* [Wuttke, 1993].

El resultado final no fue sólo uno de los trabajos más ambiciosos nunca emprendidos por un historiador del arte, ni siquiera un original modelo metodológico en gran parte desaprovechado, sino, fundamentalmente, un penetrante análisis, sin duda uno de los más extraordinarios nunca llevados a cabo, sobre la densidad antropológica del arte en la psicología individual y la colectiva, lo que ahora llamamos «mentalidad», pero que Warburg hubiera llamado la *Völkerpsychologie* o *Seelenleben,* la vida mental o espiritual del hombre del Renacimiento que el estudioso sometía a un paciente y hasta despiadado análisis.

El libro que el lector tiene en las manos es la primera traducción de la obra de Warburg que se hace accesible en castellano. Los fragmentos recogidos en la biografía de Gombrich a la que acabamos de hacer referencia han sido hasta ahora los únicos párrafos disponibles en esta lengua de un autor que

BIBLOSARTE

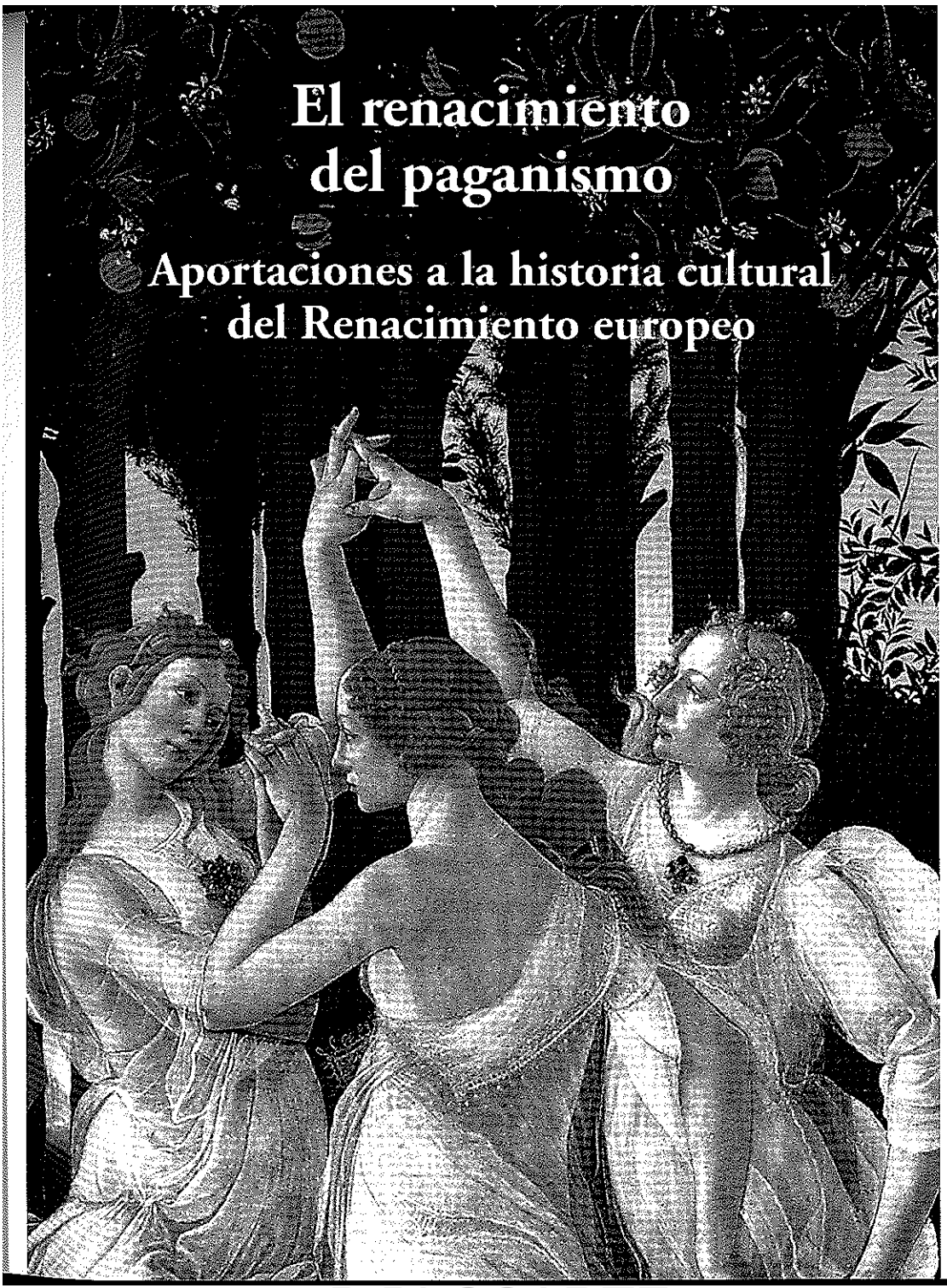
es tan frecuentemente referido, incluso invocado, como escasamente leído de primera mano. Del proyecto todavía inacabado de la publicación de sus *Obras Completas,* el presente volumen contiene la traducción directa de su primera parte, los textos publicados en vida por el propio estudioso según la edición original alemana a cargo de Gertrud Bing y Fritz Rougemont (*Gesammelte Schriften, I, 1-2. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschafiliche Beiträge sur Geschichte der europäischen Renaissance,* Teubner, Leipzig-Berlín, 1932), siguiéndose el mismo criterio editorial que divide la obra en dos partes acompañadas a su vez de las correspondientes adendas, donde se contienen los añadidos del propio Warburg y los de sus primeros editores alemanes. Al objeto de facilitar su lectura se han incorporado, sin embargo, las traducciones de la mayor parte de las fuentes que habían sido introducidas en el texto, conservando los originales en sus respectivas lenguas. Para la traducción de las adendas hemos tenido presente la excelente traducción inglesa (Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity,* K. Forster, ed., traducción de D. Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Ángeles, 1999) donde apareció publicado por primera vez el ensayo introductorio de Kurt W. Forster que se ha incorporado a nuestra edición, el cual constituye una excelente presentación del universo intelectual warbugiano. Además, para ayudar al lector en la reconstrucción del pensamiento de Warburg se ha recogido una bibliografía actualizada sobre su obra. Por último, se han mantenido ocasionalmente en el original alemán —y entre dobles corchetes [[ ]]— algunos de los términos *(Pathosformeln, bewegtes Beiwerk)* de compleja traducción que recorren de forma continua sus escritos desde su tesis doctoral sobre Botticelli aparecida en 1893 y que son, de algún modo, señales de la pista en su itinerario intelectual. Para las restantes correcciones tipográficas, remitimos al Prólogo de Gertrud Bing que el lector encontrará a continuación de estas líneas.

Felipe Pereda
Universidad Autónoma de Madrid
abril, 2005

BIBLOSARTE

El renacimiento del paganismo

Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo



BIBLOSARTE

Plan de la edición de las *Obras Completas*

La edición de las *Obras Completas* de Aby Warburg estará comprendida por los seis grupos siguientes:

1. Los escritos contenidos en los dos presentes volúmenes. Se trata de las obras que Warburg publicó en vida, así como de las notas manuscritas encontradas en sus copias de trabajo.
2. El *Atlas,* muy avanzado en el momento de su muerte, con el cual pretendía resumir sus investigaciones anteriores: *Mnemosyne: Una secuencia pictórica ilustrando la función de los valores expresivos predeterminados en el arte de la Antigüedad para la representación de la vida en movimiento en el arte europeo del Renacimiento.*
3. Las conferencias no publicadas y disertaciones menores en materias de historia cultural.
4. Fragmentos referentes a la «teoría de la expresión desde un punto de vista antropológico».
5. Cartas, aforismos y notas autobiográficas.
6. Para completar el conjunto, se publicará el catálogo de la Biblioteca; ya que biblioteca y escritos forman en la obra de Warburg un todo indivisible.

F. Saxl

BIBLOSARTE

Prólogo

Gertrud BING

Está planeado para un volumen posterior de los *Gesammelte Schriften* un detallado estudio bibliográfico de Warburg que reconstruya el estrecho tejido que liga la erudición y los aspectos personales de la vida de Warburg, donde aparecerán juntos sus cartas y escritos autobiográficos. Todo lo que se ha podido hacer aquí para facilitar la visión del total de su obra es esbozar el perfil de su evolución como estudioso.

Warburg nació en Hamburgo en 1866 y estudió Historia del Arte, primero, en Bonn con Carl Justi y, después, en Estrasburgo con Janitschek y Michaelis. En sus años de estudiante comenzó el trabajo sobre Botticelli y Poliziano en el que mostró que en el arte del primer Renacimiento la representación del movimiento refleja siempre la búsqueda precisa de una fuente antigua. La psicología de este proceso de selección y transformación le interesó hasta el extremo de que —después de completar su tesis doctoral sobre las pinturas mitológicas de Botticelli y trabajar dos años en Florencia— se estableció en Berlín para embarcarse en el estudio de dicha disciplina desde un punto de vista médico. Un viaje a América —como antiguo alumno de Usener en Bonn— durante el que visitó a los indios de Pueblo le dio una nueva perspectiva de la religión pagana viva y del proceso mediante el cual toma forma la imaginería religiosa.

Armado con este nuevo conocimiento volvió a sus investigaciones histórico-artísticas en Florencia. El abundante material encontrado en la «inagotable riqueza de los archivos florentinos» fue empleado para superar el aislamiento al que sometía a la obra de arte un enfoque estético y formalista, investigando en ejemplos concretos la complementariedad de los documentos pictóricos y los literarios, las relaciones entre artistas y patronos, y el estrecho vínculo que une a la obra de arte con su contexto social y su función práctica. Mirando más allá de las grandes obras de arte para incluir remotas y estéticamente insignificantes fuentes pictóricas, estudió no sólo a artistas, sino también a individuos particulares del círculo de los Medici. Mediante el examen de sus *imprese* (emblemas), sus costumbres religiosas populares, las imágenes que decoraban sus utensilios domésticos, los temas de sus festejos públicos y privados, en resumen, la imaginería completa de la «vida en movimiento», obtuvo su interpretación de la polaridad física de quienes vivieron en aquella edad de transición en su búsqueda por un «honorable compromiso» entre la aceptación del destino y la determinación propia.

Trazó sus rutas comerciales y observó cómo el comercio de obras de arte y artesanía llevó hasta Italia el antiguo lenguaje gestual de los retratos flamencos y del norte de Europa, con su observación

BIBLOSARTE

realista de las costumbres y la devota intensidad de su expresión facial. Warburg hizo posible que contempláramos el norte y el sur como una sola región cultural, unida por su herencia compartida de la cultura mediterránea; un área que debe ser examinada como un todo, al margen de cualquier «puesto político fronterizo».

En 1901, Warburg regresó a Hamburgo, aunque permaneció en constante relación con Italia. Su labor investigadora siguió enfocada hacia la representación pictórica de la mitología antigua. Pero, donde hasta ahora se había concentrado en la respuesta a aquellas imágenes —en la psicología de quienes eran capaces de contemplarlas como expresión de su propia naturaleza— Warburg amplía su interés hasta incluir la naturaleza intrínseca de los propios símbolos. Atribuyó su persistencia al hecho de que fue una cultura pagana, tanto en el ritual religioso como en la imaginería, la que suministró la expresión más eficaz de los impulsos elementales. Las formas pictóricas son como figuras mnemotécnicas para dichas operaciones, y pueden ser transmitidas, transformadas y devueltas a una nueva y vigorosa vida, donde quiera que surgen semejantes impulsos.

A lo largo de las «rutas migratorias» que fueron canales para el intercambio de formas artísticas, Alberto Durero recibió las *Pathosformeln* (fórmulas emotivas) de la Antigüedad según la manera contemporánea italiana; y por el camino de Italia, las divinidades griegas y romanas viajaron al norte, con los dos roles, el mítico y el astrológico, que habían recibido en Oriente. La teoría astrológica —combinando como lo hizo elementos de imaginería mítica, prácticas mágicas y lógica científica— se convirtió para Warburg en el más ordenado y contundente ejemplo de una forma expresiva históricamente determinada.

Una vez hubo ampliado su campo de observación para abarcar Alemania en una dirección y Oriente en la otra, la investigación original de Warburg sobre la vida póstuma de la Antigüedad se extendió al examen de los «intercambios de la herencia intelectual entre sur y norte, este y oeste», transformado hasta tal punto por la inclusión de la cosmología y la magia que se hizo posible preguntar «qué factores selectivos definen la forma recordada de esta herencia en diferentes periodos».

Además de los escritos aquí recogidos, Warburg analizó estas cuestiones en una sucesión de conferencias y estudios que se publicarán en los volúmenes que siguen. Incluyen: cuentas de un primer inventario de los Medici; conferencias sobre «La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento» y sobre «La migración de los dioses de la Antigüedad», de las que sólo breves resúmenes se han impreso en este volumen; charlas pronunciadas en años posteriores sobre el significado de la danza de la serpiente de los indios americanos para el estudio de la religión; sobre la Antigüedad italiana en la edad de Rembrandt, y sobre el sello de correos como símbolo del poder del Estado. Finalmente se encuentra el *Atlas* pictórico que pretendía ser el resumen de todo su trabajo. Estando este proyecto en su ecuador, Warburg falleció en 1929.

La misma palabra, *Mnemosyne,* que Warburg eligió como título de su *Atlas,* permanece sobre la puerta del edificio que contiene su biblioteca. Mediante su uso quiso expresar que el trabajo de su vida no sólo incluye su producción literaria, sino también su propia biblioteca, que es mucho más que un simple *instrumentarium* para sus trabajos. La ayuda que contiene para la investigación académica, tanto de libros como de fotografías, posee más alcance del que él mismo pudo nunca esperar. Ha creado una institución que trasciende el campo de la investigación de un solo hombre; su propósito es servir a la investigación para la que preparó el camino.

La naturaleza y el fin último del trabajo de Warburg han determinado a los editores de sus escritos a perseguir dos tareas diferentes. La edición recopilada de sus trabajos debe arrojar luz sobre su única metodología, su modo de pensar y su personalidad; y, al mismo tiempo, sus escritos de los pa-

BIBLOSARTE

sados cuarenta años deben estar disponibles para su uso y consulta, presente y futura.

Los presentes volúmenes incluyen todo lo que fue publicado por el propio Warburg. Él nunca cesó de trabajar sobre sus escritos ya publicados y estos volúmenes también incorporan las adiciones y las correcciones que escribió en sus notas personales. La existencia de estas dos categorías de material se refleja en la división en texto y adendas.

Organización del texto

Los papeles están ordenados en grupos encabezados por títulos que indican su coherencia temática, destacan las partes de mayor interés y asignan un lugar y una función a cada ensayo individual. Al mismo tiempo, mientras ha sido posible, se ha mantenido la secuencia cronológica. El ensayo acerca del *Nacimiento de Venus* de Botticelli tal vez no sea la introducción más fácil a los escritos de Warburg; en este su primer trabajo la abundancia de material no parece sustentarse en el control conceptual natural que se advierte en ensayos posteriores. Sin embargo, este ensayo se ha situado en primer lugar porque toca todos los asuntos —e incluso casi todas las cuestiones— que se tratan en ensayos más tardíos.

No se ha seguido la cronología en casos donde varios ensayos, escritos en distintos momentos, se referían a materias iguales o relacionadas («El arte del retrato y la burguesía florentina» y «La última voluntad de Francesco Sassetti»; «Fiestas Mediceas en la corte de los Valois» y «El vestuario de los *Intermezzi*»). Ensayos más cortos, y en especial aquellos que no tienen una conexión temática directa con los más largos, se han situado al final de las secciones con las que se relacionan («El inicio de la construcción del Palazzo Medici»).

La última sección, constituida por «Escritos circunstanciales acerca de temas culturales públicos», se ha incluido no sólo para presentar todos los trabajos editados de Warburg, sino porque además, en su importancia geográfica y cronológica, son parte del contexto necesario para todo estudio de la obra de Warburg en su conjunto. Por una parte, sus lazos con Hamburgo y Florencia le llevan a una visión histórica de la cultura del norte y del sur de Europa, y de las tensiones existentes entre ellas; por otra, su capacidad de comprensión de la historia le suministra puntos de referencia para los asuntos del presente.

La lógica de la obra de Warburg se muestra claramente en su división en volúmenes. El vasto alcance del segundo volumen, tanto en el material como en el método, es fruto de la edad y la experiencia. El ensayo acerca de «Durero y la Antigüedad italiana» se encuentra al principio de esta secuencia, a pesar de su relativamente temprana fecha de elaboración, porque marca el comienzo de su interés en el proceso de formulación expresiva, por el que trata cada imagen —objeto específico de interés cultural para el historiador— como el producto de una dialéctica entre un impulso expresivo individual y un repertorio heredado de formas prefiguradas. Fenómenos similares se tratan en ensayos posteriores que hemos asignado, en diferentes campos, al primer volumen (como «Francesco Sassetti»).

Addendas

Para mantener la integridad de los ensayos individuales, el apéndice que reproduce los textos (o lo intenta) de las notas manuscritas por Warburg se ha recogido al final. Remiten en cada caso al fragmento de texto al que fueron añadidas, y están redactadas en consecuencia; de todas maneras, en la medida de lo posible, están expresadas de forma que se puedan comprender aisladamente.

Selección y significado de las *addendas*

No se ha hecho ningún intento por actualizar los ensayos, por ejemplo, incorporando nuevo ma-

BIBLOSARTE

terial en las adendas para situarlos en línea con el estado de conocimiento más actual. La elección y la extensión del material adicional están basadas en todos los casos en las anotaciones del propio Warburg. Las adendas al *Nacimiento de Venus*, por ejemplo, son más numerosas y más heterogéneas que las de ensayos posteriores; el material es más rico porque el trabajo fue escrito en una fecha más temprana y porque las cuestiones suscitadas con algún detalle en otros documentos posteriores tienen que ser discutidas aquí inmediatamente por diferentes aspectos. En casos posteriores, las adendas para cada ensayo apuntan a menudo en una única dirección, indicando un progreso de trabajo adicional en el que el propio Warburg se había ya embarcado, elaborando ideas que habían sido simplemente sugeridas o trabajadas de forma incompleta fuera del texto. Las adendas al artículo de los retratos de Ghirlandaio, por ejemplo, hacen referencia, principalmente, al tema de las figuras votivas de cera; en aquéllas a «La última voluntad de Francesco Sassetti», la figura alegórica de la Fortuna es seguida como un ejemplo de imaginería expresiva a finales del siglo XVI; y las adendas al *Juicio Final* de Memling utilizan documentos personales para subrayar el cambio en el énfasis, en el estudio histórico del retrato, del artista al modelo.

Sin embargo, pertenece a la naturaleza misma de su procedimiento de trabajo que cada nueva discusión arroje nueva luz sobre las cuestiones previamente estudiadas no sólo en términos de contenido, sino también de metodología. Cada parte de la investigación obtiene nuevas herramientas conceptuales a partir del propio material; el viejo material no sólo tiene que ser alineado con el nuevo, sino que también el trabajo anterior exige ser reevaluado como procedimiento de validación de las nuevas técnicas. En el proceso, éstas no sólo deben ser sometidas a examen, sino que también deben sacar a la luz aspectos nuevos y, en el contexto global, aspectos no completamente resueltos en las investigaciones anteriores.

Así, las adendas al ensayo del *Nacimiento de Venus* incorpora la idea de *antichità alla franzese*, que emergió primero en el trabajo posterior sobre *imprese amorose*. En el intermedio se hizo posible distinguir las escenas sucesivas en el proceso de absorción de la cultura antigua y separar el uso emotivo de las formas antiguas para vivificar e intensificar, de un lado, la expresión de una imaginería enfocada a la autenticidad de contenido y, de otro, la carga de detalle realista.

Las adendas a «El arte del retrato y la burguesía florentina» conectan las costumbres y las maneras seculares de la cultura popular y burguesa con los rituales religiosos. Éstos surgen a partir del reconocimiento de Warburg de la eficacia continuada de las imágenes mitológicas; una nueva percepción que aprovechó sólo después de tratar la identidad consistente de las figuras astrológicas a través de sus sucesivas metamorfosis. La polaridad psicológica que describe como típica del individuo del primer Renacimiento en el texto de Francesco Sassetti, se prolongó en artículos posteriores, y en su propia adenda, en una polaridad de la expresión pictórica en general. Su análisis del *Orfeo* de Durero le ofrece el concepto de la *Phathosformeln* (fórmula emotiva), que es la explicación para el préstamo de las formas artísticas en términos de una afinidad de necesidad expresiva. Por tanto, detalles del dibujo pictórico que fueron considerados formales en un inicio, reaparecen en los ensayos posteriores y en las adendas como formulaciones llenas de contenido; su supervivencia depende de la totalidad de la herencia cultural englobada en ellas.

Este tipo de revalorización del trabajo pasado abarca hasta los detalles de la presentación. Por esta razón muchas de las alteraciones lingüísticas que señaló Warburg son significativas; por ejemplo, cuando en la página 199 la expresión de «aproximación estética» es sustituida por «aproximación hedonista»; este cambio, aparentemente sin importancia, representa una transformación tan importante en la actitud subyacente que revela la dirección en la que se había movido el pensamiento del autor.

BIBLOSARTE

Muchas de las hipótesis apuntadas por Warburg en estos ejemplares activos han sido incluidas aquí para, en palabras del propio Warburg, «suscitar la ayuda de colegas con un conocimiento más especializado». Si hubiera revisado sus artículos para la publicación, es bastante posible que hubiese omitido muchas de ellas. En casos semejantes, el editor, cuya preocupación es aclarar los procesos de pensamiento y los métodos de trabajo del autor, está justificado cuando adopta una perspectiva menos escrupulosa de la que hubiera tomado el propio autor.

Para clarificar las notas marginales de Warburg, muchas de las cuales apuntó de una manera sumamente fragmentaria, no hemos hecho más que insertar las fuentes de referencia. Por ello, siempre que la nota de Warburg se refiere a un aspecto concreto de la realidad histórica, es suficiente aludir a una idea ya familiar de los ensayos aquí impresos para transmitir al lector cómo debería ser interpretada. Asimismo, cuando una nota concierne a los resultados de un análisis o interpretación está mejor aclarada mediante una fuente de referencia ligada con el texto que mediante una explicación.

Las adendas introducidas por los propios editores hacen referencia a aquellos casos donde el texto de Warburg fue pensado en sí mismo como un indicador para un futuro trabajo y, notablemente, donde hace una referencia expresa a una cuestión todavía pendiente, o a la posibilidad de tratar el tema más adelante. Este fue el caso, por ejemplo, con el *Zibaldone* de Ruccellai (pp. 358 y ss.) y con la figuras de los decanos en Ferrara (pp. 567 y ss.). En ocasiones hemos seguido claves indirectas encontradas en las fichas de su sistema de índices, o en pasajes marcados en los libros usados por él; en uno de tales casos fue la identificación correcta del *Compare* en el *Morgante* de Pulci (pp. 353 y ss.).

En muy pocas ocasiones hemos ido tan lejos como para incorporar información ajena que nos pareciese importante en el momento de editar la adenda de Warburg aunque no estuviese basada en una nota o indicación suya. Cuando ésta proviene de literatura reciente, desconocida para Warburg, hemos sugerido el contexto que a él le hubiera gustado. En otros casos, para evitar interferencias arbitrarias con las decisiones de Warburg sobre lo que se debería incluir, hemos tomado nota de ellas sólo cuando sucintamente complementan algún pasaje particularmente característico de los ensayos.

Nos hemos salido de estos principios sólo en dos casos: el ensayo del «Vestuario de los *Intermezzi*» y en el dedicado a los frescos del Palazzo Schifanoia. En el primer caso, la literatura de los orígenes de la ópera y el ballet se ha visto tan enriquecida desde que Warburg trató con el tema (sólo necesitamos recordar los nombres de Solerti, Nicoll y Prunières) que aquellas imágenes y textos anotados por él —aparentemente de manera arbitraria aunque, como puede verse ahora, bastante justificable— como paralelos a sus propias tesis pueden estar ahora incluso más estrechamente vinculados al tema discutido de lo que él se había percatado. La *Memoria* de Serjacopi nos parece tan importante que en una desviación del rumbo adoptado en otros casos (tales como el ensayo «Arte flamenco y primer Renacimiento florentino», donde sólo presentamos extractos de los nuevos documentos elegidos por Warburg para el estudio) hemos publicado e integrado el texto en lo posible con aquél del ensayo. A través de esos añadidos, las intuiciones de Warburg han sido expandidas y confirmadas, pero no cambiadas.

El caso del «Palazzo Schifanoia» es algo diferente. Aquí, la investigación reciente basada en el trabajo de Warburg realmente ha alterado —aunque sólo en detalle— la información del contexto tradicional de los frescos. Dos veces corrobora la autoridad de Warburg nuestra inclusión de los resultados íntegros. Como dice en el texto, intentó examinar el origen de todas las figuras de los decanos no analizadas en el ensayo —tanto en los frescos como en el *Astrolabium planum*— como ya había hecho para una sola figura, el primer decano, el de Aries. Dibujó tablas para que sirvieran de

BIBLOSARTE

base para su investigación subsiguiente; y ésta nos ha inducido a presentar el nuevo material de manera similar en forma tabular. La doctora Elsbeth Jaffé asumió la tarea de compilar las tablas dibujándolas con su propio conocimiento del material.

En otra nota, Warburg trató de llevar la evidencia para su idea de la metamorfosis de los dioses paganos un paso más lejos mediante el seguimiento de las fases sucesivas de la metamorfosis de un astralizado héroe griego en un demonio oriental. El trabajo realizado sobre esto resultó en la adenda que ahora se publica.

Las referencias a la literatura especializada añadida se han restringido principalmente a aquellos resultados de investigaciones que, o bien entran en conflicto con los resultados de Warburg, o los cuestionan. De las materias ajenas —y especialmente en aquellas en las que Warburg fue el primero en prestar atención y que le fueron de particular interés en virtud del contexto en el que las imaginó— hemos dado referencias completas. Generalmente hablando, la presentación editorial de las ideas de Warburg ha requerido referencias sólo de la literatura crítica que él mismo conoció y usó; pero donde ésta falla para suministrar una corroboración completa se cita íntegramente la literatura más reciente —que en otros casos ha sido simplemente consultada—.

Las ilustraciones reproducen en su mayor parte la prueba pictórica que el propio Warburg suministró en sus publicaciones iniciales. Las únicas grandes excepciones están en los dos mismos ensayos para los que los editores también han introducido el texto nuevo en la adenda. «El vestuario de lo *Intermezzi*» se ha complementado con nuevos dibujos encontrados realizados por Buontalenti y por otro material pictórico referente a sus dibujos de escenario; y el artículo de las metamorfosis de las figuras de los decanos, en las adendas al «Palazzo Schifanoia», se acompaña con nuevas ilustraciones de manuscritos astrológicos.

Convenciones tipográficas

Al lector interesado en la aclaración de puntos específicos se le remite a la parte apropiada de las adendas mediante marcas marginales en los propios ensayos. Un asterisco (*) remite a un añadido del propio Warburg; una daga (†) a uno insertado por los editores.

Todas las desviaciones del texto original publicado que resultaron inevitables han sido insertadas entre corchetes. Contienen información complementaria en aquellos casos en los que el uso hecho por Warburg de la vieja literatura podría haber producido dificultad innecesaria o mala interpretación. Aparte de estos casos, se hace referencia a la literatura más reciente sólo en las adendas.

La intención ha sido hacer visibles las fuentes con las que Warburg operó en ese momento. Las únicas enmiendas tácitas están en la ortografía y la puntuación de algunos pasajes citados basándonos en nuevas ediciones críticas que no estaban al alcance de Warburg en aquel momento.

En las adendas, el material extraído textualmente de las notas de Warburg empieza en negrita y todas las interpolaciones editoriales están en tipografía normal. Por tanto, es siempre fácil reconstruir la redacción original de Warburg.

El tamaño del índice es el resultado no sólo de la muy estratificada naturaleza del material tratado en los ensayos, sino también de un intento editorial de extraer los conceptos más importantes del método de Warburg, y de emplearlos como encabezamientos bajo los cuales debe estar organizado el material temáticamente.

Los editores quieren expresar su más sincera gratitud por la ayuda recibida, en particular, de aquellas personas cuyos nombres no han sido específicamente citados en las adendas, porque su ayuda no se ha restringido a elementos específicos de trabajo. Aquellos colegas y buenos amigos de la Warburg Library que no han estado directamente implicados en esta edición han contribuido, no

BIBLOSARTE

obstante, con sus consejos y críticas. La misma gratitud para nuestros amigos del Institut für Kunstgeschichte de Florencia. Una deuda de gratitud a la que hago específica mención es la gran ayuda de las autoridades de la Biblioteca Nazionale, el Archivio di Stato y la Sopraintendenza delle Belle Arti en Florencia.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

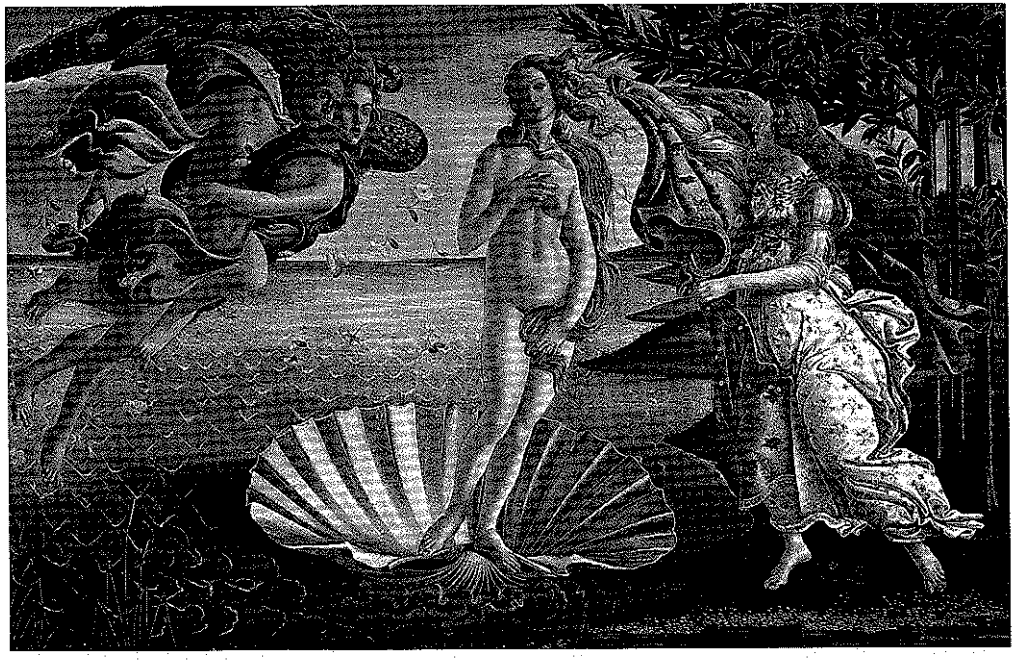
Volumen 1

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

La Antigüedad en la cultura burguesa florentina

BIBLOSARTE



1. *Nacimiento de Venus*, Botticelli, Florencia, Galleria degli Uffizi.

BIBLOSARTE

1. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli

Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano (1893)

Dedicado a Hubert Janitschek y a Adolf Michaelis en recuerdo agradecido de su trabajo en común

Nota preliminar

En el presente trabajo me propongo comparar los conocidos cuadros mitológicos de Sandro Botticelli, el *Nacimiento de Venus*[1] y la *Primavera*[2], 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» *[[Einfühlung]]* estética desempeña en la conformación de los estilos[3].

[1] Florencia, Uffizi, Sala di Lorenzo Monaco, n.° 39 [actualmente Sala IV, n.° 878]; cf. lámina 1. *Klassischer Bilderschatz* III, p. VIII n.° 307.

[2] Ibíd., Accademia, Sala Quinta, n.° 26 [actualmente Uffizi, Sala VI, n.° 8.360]. *Klassicher Bilderschatz.* I, p. X n.° 140.

[3] Cf. Robert Vischer, *Über das Optische Formgefühl* (1873); también F. Th. Vischer, *Das Symbol*, en *Philosphische Aufsätze für Zeller* (1887), pp. 153 y ss.

BIBLOSARTE

Primera parte

* **El *Nacimiento de Venus***

El *Nacimiento de Venus,* el menor de los dos cuadros, fue visto por Vasari[1] junto con la *Primavera* en la villa Castello propiedad del duque Cosimo:

> *Per la città, in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; delle quale oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.*
>
> [Hizo pinturas en *tondo* para varias casas de la ciudad, y un buen número de desnudos femeninos, dos de los cuales se encuentran actualmente en Castello, en la villa del duque Cosme. Uno es el *Nacimiento de Venus,* arrastrada hacia la tierra por las brisas, con cupidos; la otra es también una Venus en compañía de las Gracias, que la cubren de flores, representando la Primavera, expresada por el pintor con mucha gracia[a]].

El catálogo italiano de los Uffizi ofrece la siguiente descripción: «La nascita di Venere. La Dea sta uscendo da una conchiglia nel mezzo del mare. A sinistra sono figurati due Venti che volando sulle onde spingono la Dea presso la riva; a destra è una giovane che rappresenta la Primavera— T. grand nat»[b].

En la bibliografía crítica más reciente se establece una comparación con dos poemas diferentes; en un texto sobre las colecciones berlinesas[2]
* Julius Meyer nos remite a un himno homérico: «Es muy probable que Botticelli conociera la descripción antigua del nacimiento de Venus que aparece en el segundo himno homérico a Afrodita, y que se inspirara en ella en el momento de ejecutar su obra. Ya en el año 1488 fueron impresos los himnos homéricos a partir de un manuscrito florentino; por ello, es factible que los círculos de humanistas florentinos y, especialmente Lorenzo [de Medici], formado en la tradición clásica, conocieran su contenido con anterioridad»[c].

Por otro lado, Gaspary señala en su *Historia de la literatura italiana*[3] que Angelo Poliziano describe en la *Giostra* un relieve representando el nacimiento de Venus[4] que se asemeja al cuadro de Botticelli. Ambas referencias señalan en la misma dirección, ya que Poliziano tomó el himno homérico como punto de partida de la citada descripción.

Gracias a los datos que expondremos a continuación, la hipótesis de que fuera precisamente Poliziano, el erudito amigo de Lorenzo de Medici para el que Botticelli pintó una Palas Atenea según el mismo testimonio de Vasari[5], quien le proporcionara el *concetto* para su cuadro, se convierte en certeza cuando se advierte que el pintor y el poeta presentan las mismas divergencias frente al himno homérico.

Poliziano imaginaba una serie de relieves colocados en dos hileras en las jambas de la puerta del palacio de Venus, una obra maestra del mismísimo Vulcano. El conjunto estaría enmarcado con un friso de hojas de acanto, flores y pájaros. Mientras que las primeras series de relieves representaban alegorías cosmogónicas[6], culminando con el nacimiento de Venus, la segunda serie ilustraría el poder de Venus[7] a través de una docena de ejemplos de la Antigüedad. En las estancias 99-103 se describe el nacimiento de la diosa, su llegada a la Tierra y al Olimpo:

99 *Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti*
Si vede il fusto genitale accolto
Sotto diverso volger di pianeti
Errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;
E dentro nata in atti vaghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
Da'zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio, e par ch'el ciel ne goda.

100 *Vera la chiuma e vero il mar diresti,*
E vero il nicchio e ver soffiar di venti:
La dea negli occhi folgorar vedresti,

BIBLOSARTE

E'l ciel ridergli a torno e gli elementi:
Le'Ore premer l'arena in bianche vesti;
L'aura incresparle e'crin distesi e lenti:
Non una non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia.

101 *Giurar potresti che dell'onde uscisse*
La dea premendo con la destra il crino,
Con l'altra il dolce pomo ricoprisse;
E,stampata dal piè sacro e divino,
D'erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto e peregrino
Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta,
E di stellato vestimento involta.

102 *Questa con ambe man le tien sospesa*
Sopra l'umide trecce una ghirlanda
D'oro e di gemme orientali accesa:
Questa una perla agli orecchi accomanda:
L'altra al bel petto e bianchi omeri intesa
Par che ricchi monili intorno spanda,
De'quai solean cerchiar lor proprie gole
Quando nel ciel guidavon le carole.

103 *Indi paion levate in vêr le spere*
Seder sopra una nuvola d'argento:
L'aer tremante ti parría vedere
Nel duro sasso, e tutto 'l ciel contento;
Tutti li dei sua beltà godere
E del felice letto aver talento;
Ciascun sembrar nel volto meraviglia,
Con fronte crespa e rilevate ciglia.

99 [En el airado Egeo acoge Tetis
el miembro genital dentro del seno
que, en el vario girar de los planetas,
vagar se ve en las olas entre espumas.
Nacida allí, y en actitud graciosa,
de rostro una doncella no humano
se ve avanzar —y el cielo se complace—
sobre una concha que los vientos guían.

100 Reales se dirían mar y espuma,
reales la concha y el soplar del viento
y el fulgurar de los divinos ojos
y el cielo y elementos que le ríen.
Danzan las blancas Horas en la arena
y el viento sus cabellos alborota;
su rostro ni es el mismo ni es distinto,
como suele ocurrir en las hermanas.

101 Y aún jurarías que del mar salía
la diosa, sus cabellos sujetando
con la diestra y, con la izquierda, el seno;
y que, bajo su pie sacro y divino,
la arena revistieran hierba y flores
y, alegre y peregrino su semblante,
tres ninfas la acogieran en su grupo
y con un manto de estrellas la cubrieran.

102 Una con ambas manos le sostiene
sobre el mojado pelo una guirnalda
brillante de oro y orientales gemas.
Otra una perla en sus orejas pone
y otra, ocupada de su pecho y de sus hombros,
parece que de joyas se los cubra
como adornaban sus gargantas mismas
ellas cuando danzaban en el cielo.

103 Alzadas luego a la celeste esfera,
asiéntanse de plata en una nube.
Vibrar parece en tal mármol el aire
y que se llene de alegría el cielo
y que admiren los dioses tal belleza
y que anhelen su abrazo venturoso.
Muestra el rostro de todos maravilla,
la frente contraída, ojos en alto][d].

Compárese ahora con la descripción del himno homérico:

> Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, bajo cuya tutela se hallan los almenajes de toda Chipre, la marina, adonde el húmedo ímpetu del soplador Céfiro la llevó, a través del oleaje de la mar muy resonante, entre blanda espuma.
> La Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a su pecho, blanco como la pla-

BIBLOSARTE

> ta, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre[8, e].

Como puede verse, la acción del poema italiano está completamente determinada por el himno 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. 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 precisa y minuciosamente. De este modo, fingiendo la reproducción fiel de los más mínimos detalles, consigue un efecto de verosimilitud y realismo. Estos elementos son, por ejemplo, los siguientes:

Varios vientos que soplan («vero il soffiar di venti»), empujando a Venus, de pie sobre una concha («vero il nicchio») hacia la orilla, donde la reciben tres Horas que la cubren (aparte de los collares y gargantillas de los que también habla el himno homérico) con un «manto de estrellas». El viento juega con los ropajes de las Horas y encrespa sus cabellos sueltos y ondeantes. (I. 100, 4-5). Son precisamente estos elementos ornamentales movidos por el viento los que despiertan la admiración del poeta, como la lograda ilusión fruto de un virtuoso ejercicio artístico:

> 100, 2 ... *e ver soffiar di venti*
>
> 100, 3 ... *vedresti*
>
> 100, 5 *L'Ore premer l'arena in bianche vesti;*
> *L'aura incresparle e'crin distesi e lenti*
>
> 103, 3 *L'aer tremante ti parría vedere*
> *Nel duro sassо...*

La acción se desarrolla en el cuadro igual que en el poema, con la única salvedad de que, a diferencia de lo que ocurre en el texto, en el cuadro de Botticelli, la Venus de pie sobre la concha[9] se cubre el pecho con la mano derecha (y no con la izquierda), sujetándose la cabellera con la izquierda contra el cuerpo; además, en lugar de las tres Horas vestidas de blanco, una sola figura femenina, cubierta con un ropaje salpicado de flores multicolores y ceñido con una rama de rosal, recibe a Venus. No obstante, el acabado minucioso de los motivos accesorios en movimiento *[[bewegten Beiwerks]]* escrito por Poliziano es reproducido con tanta fidelidad que hay que considerar indudable la existencia de algún vínculo entre ambas obras de arte.

En el cuadro no sólo aparecen los dos mofletudos «Céfiros», «cuyo soplo se ve»; también ondean al viento los ropajes y el cabello de la diosa que está de pie en la orilla y el aire hace revolotear la cabellera de Venus[10] y el manto que va a cubrirla. Ambas obras de arte vienen a ser como una paráfrasis del himno homérico, aunque en el poema de Poliziano aparezcan todavía las tres Horas que en el cuadro de Botticelli se han fundido en una sola.

Así pues, el poema parece ser la elaboración más próxima al modelo, y la primera en el tiempo, mientras que la pintura sería una versión posterior concebida más libremente. Si admitimos que hay una relación de dependencia directa, entonces el poeta sería el transmisor, y el pintor, el receptor[11]. La idea de un Poliziano que hace de guía para Botticelli encaja además con la tradición que ha considerado a Poliziano como fuente de inspiración de Rafael y Miguel Ángel[12].

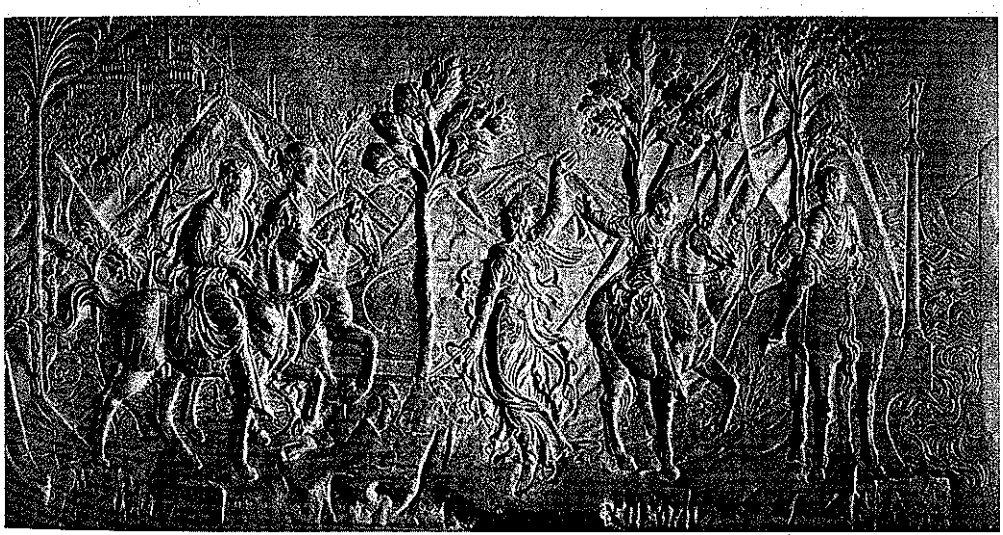
El afán evidente por retener los movimientos fugaces del cabello y los ropajes, que llama la atención tanto en el poema como en la pintura, coincide con una corriente que dominó en los círculos artísticos del norte de Italia a partir del siglo XV y que alcanza su más plena expresión en el *Libro della Pittura* de Alberti[13].

Springer ya recordó este pasaje al hablar de los dioses de los vientos que aparecen en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli[14]; también Robert Vischer lo trae a colación en su *Luca Signorelli*[15]. El fragmento de Alberti dice así:

> *Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me*

BIBLOSARTE

2a y b. *Nacimiento de Venus,* Florencia, Biblioteca Laurenziana.



3. *Escena de la vida de san Segismundo,* Agostino di Duccio, Milán, Museo Arqueológico.

BIBLOSARTE

piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondeggino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in quà et parti in là. Cosi i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi. A medesimo ancora le pieghe facciano; et nascano le pieghe come al troncho dell' albero i suo' rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, piu tosto quali porgano gratia ad chi miri, che maraviglia di fatichа alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria, et in questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento.

[Los movimientos de los cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expresados en una pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé siete modos; así, giran casi formando nudos, hienden el aire imitando las llamas; unos serpentean sobre otras crines, otros crecen a la vez hacia ambas partes. También las flexiones y las encurvaciones de las ramas están en parte arqueadas hacia arriba, en parte hacia abajo, en parte se ahondan, en parte rodean el tronco como una cuerda. Esto mismo se observa en los pliegues de los paños, pues así como de un tronco de árbol emergen hacia todas partes las ramas, así también de un pliegue nacen otros pliegues como ramas suyas. Y en ellos se explicitan todos los movimientos, de modo que apenas habrá ningún pliegue en el que no se perciban todos los movimientos. Pero, como advierto a menudo, sean todos los movimientos moderados y fáciles y procuren mejor gracia que admiración por la labor. Pero como queremos que los paños sean aptos a los movimientos, y como por su naturaleza los paños son pesados y a menudo al caer a tierra se deshacen pronto todos los pliegues, por esto, es oportuno poner en un ángulo de la historia la faz del Céfiro o del Austro que sople entre las nubes, que todos los paños se levantarán en sentido contrario. De esto resultará aquella gracia de que los lados de los cuerpos que golpea el viento, de tal modo los paños serán pegados al cuerpo por el viento, aparecerán desnudos bajo este velamen de paños. En los restantes lados, los paños movidos por el viento se agitarán de modo adecuado al aire. Pero en este impulso del viento debe cuidarse el que no surjan movimientos de los paños contra el viento[e]].

En esta regla pictórica de Alberti intervienen fantasía y reflexión a partes iguales. Por un lado, le complace 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; 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.

Alberti concluyó su *Libro della Pittura*, dedicado a Brunelleschi, en 1435[16]. Poco tiempo después, a mediados del siglo XV, Agostino di Duccio dotaba a las figuras del relieve alegórico del Tempio Malatestiano de una movilidad en cabellos y ropajes próxima al manierismo[17]. De acuerdo a los comentarios de Valturio referidos al concepto de Segismondo Malatesta sobre las obras de arte de su capilla[18], tanto la forma como el contenido de las mismas han de considerarse resultado de una voluntad erudita:

BIBLOSARTE

(...) amplissimis praesertim parietibus, permultisque altissimis arcubus peregrino marmore exedificatis, quibus lapideae tabulae vestiuntur, quibus pulcherrime sculptae inspiciuntur, unaque sanctorum patrum, virtutum quatuor, ac caelestis Zodiaci signorum, Errantiumque syderum, sybillarum deinde Musarumque et aliarum permultarum nobilium rerum imagines, quae nedum praeclaro lapicidae ac sculptoris artificio, sed etiam cognitione formarum, liniamentis abs te acutissimo et sine ulla dubitatione clarissimo huius seculi principe ex abditis philosophiae penetralibus sumptis, intuentes litterarum peritos et a vulgo fere penitus alienos maxime possint allicere.

[(...) especialmente en sus amplísimas paredes, y altísimos y abundantes arcos construidos con mármol exótico, vestidas con planchas de mármol, en las cuales están esculpidas bellísimas imágenes de los santos padres y de las cuatro virtudes, y de los signos celestes del Zodiaco y de los planetas, de las sibilas y de las musas así como de muchas otras cosas que –no sólo a través del espléndido trabajo del cantero y los escultores, sino también por el conocimiento de las formas, porque tú (el más inteligente e indudablemente el más brillante príncipe de nuestro tiempo) tomaste su diseño de las profundas fuentes de la filosofía— atraen poderosamente a aquellos espectadores que están enseñados en el conocimiento, y permanecen completamente extraños para el vulgo].

El arquitecto de esta iglesia fue Alberti y supervisó su construcción hasta sus más pequeños detalles[19]; es imposible negar que fuera él quien inspiró la elaboración de estas figuras, cuyo movimiento se corresponde con sus propias ideas. En el caso de una de las figuras femeninas del relieve de Agostino di Duccio situado en la fachada de San Bernardino en Perugia, en concreto, en los ropajes en movimiento de una figura femenina del relieve superior de la fachada en la parte izquierda, Winter[20] nos remite a un modelo antiguo —una Hora vista de espaldas— que aparece en la conocida crátera de Pisa[21]. Precisamente, es de este vaso de donde Nicola Pisano había tomado el Dioniso que aparece en el relieve del púlpito del baptisterio de Pisa[22]. También Donatello se había inspirado en la misma figura para confeccionar uno de sus apóstoles en las puertas de bronce de San Lorenzo[23]; y ¿no sería posible que Donatello también se hubiera servido de la Hora con la cabeza inclinada de la crátera pisana, como modelo para la princesa capadocia que aparece en el relieve bajo la estatua de san Jorge en Or San Michele?[24]

En el caso de Agostino Duccio puede admitirse un número incluso mayor de referencias a obras de arte de la Antigüedad. Así Winter[25] considera que las representaciones tomadas de la historia de san Bernardino en Perugia recuerdan las composiciones de los sarcófagos romanos. Jahn, en un ensayo sobre el sarcófago de Medea[26], ofrece una reproducción procedente del *Codex Pighianus*[27] de Berlín, en la que Medea aparece de pie junto al dragón, delante del árbol, con un voluminoso paño de forma esférica sobre su cabeza. Este mismo motivo tan original vuelve a aparecer en la mujer que está de pie con un niño en la orilla frente a san Bernardino, detrás de otras dos mujeres; además, es muy probable que en aquel tiempo este sarcófago se encontrara frente a la iglesia de SS. Cosma e Damiano, donde habría sido dibujado.

También en el caso del ángel del relieve de Agostino di Duccio en la Pinacoteca Brera[28] el modelo fue una ménade. Del mismo modo que Agostino, como escultor, buscaba modelos para los motivos en movimiento entre las obras de arte de la Antigüedad, del mismo modo Poliziano estudiaba las descripciones de motivos en movimiento que le ofrecían los poetas antiguos para luego reproducirlos fielmente en sus poemas.

En cualquier caso, aunque es posible que la indicación de Alberti hubiera movido a Poliziano a considerar la reproducción de los motivos accidentales en movimiento como un problema artístico, o bien que hubiera contribuido a reforzarla (del mismo modo que una tendencia entonces dominante en los círculos artísticos florentinos pudo sugerirle mostrar las figuras de sus relieves con ca-

BIBLOSARTE

bellos y ropajes en movimiento)[29], lo que sí puede afirmarse con toda seguridad es que Poliziano, en su propósito de describir estos elementos accidentales en movimiento, concedió de forma consciente y autónoma un nuevo respaldo a esta actitud al imitar fielmente las palabras que había encontrado en los poetas antiguos —Ovidio y Claudiano.

En el primero de los relieves de la serie segunda situada en las jambas de la puerta del palacio de Venus se encuentra el *Rapto de Europa:*

105 *Nell'altra in un formoso e bianco tauro*
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventosa: e i be'crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La vesta ondeggia, e in drieto fa ritorno;
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

105 [En el otro, un hermoso toro blanco
se ve por el amor cambiado a Júpiter,
llevando sobre sí a su tesoro,
que vuelve hacia la orilla su mirada
toda asustada, y sus cabellos rubios
besan su pecho al soplo de la brisa;
ondea a sus espaldas su vestido,
ella una mano al lomo y la otra en el cuerno[f]].

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*[30] (v. 607 y ss.), también se ha recurrido a un pasaje similar de las *Metamorfosis* (II, 527).

Si se colocan ahora los cinco últimos versos en italiano junto a sus modelos latinos, nos encontramos frente a un hecho pocas veces demostrable en la historia del arte, que consiste en la confluencia de un esmerado eclecticismo con la habilidad para adaptar y reelaborar los elementos sugeridos con una fuerza artística propia:

E lei volgere il viso al lito perso
Met. II, 873: *.....litusque ablata relictum respicit*[g].

In atto paventosa: e i be'crin d'auro
Met. II, 873: *Pavet haec.*[h] Fasti V, 609: *Flavos movet aura capillos*[i].

Scherzon nel petto per lo vento avverso
Met. I, 528: *Obviaque adversas vibrabant flamina vestes et levis inpulsos retro dabat aura capillos*[j].

La vesta ondeggia, e in drieto fa ritorno
Met. II, 875: *Tremulae sinuantur flamine vestes*[k]

Fast. V, 609: *Aura sinus inplet*[l].

L'una man tien al dorso, e l'altra al corno
Met. II, 874: *... dextra cornum tenet, altera dorso imposita est*[m].

Est. 106 Le ignude piante a sè ristrette accoglie

Fast. V, 611: *Saepe puellares subduxit ab acquore plantas*[n].

Quasi temendo il mar che lei no bagne
Ibíd. V, 612: *et metuit tactus assilientis aquae*[o].

En la descripción de la obra escultórica que representa el rapto de Proserpina (st. 113), además del propio Ovidio, también debió servirse de la hiperovidiana representación detallista de Claudiano[31]:

Quasi in un tratto vista amata e tolta
Dal fero Pluto Proserpina pare
Sopra un gran carro, e la sua chioma sciolta
A' zefiri amorosi ventilare.

[En un momento vista, amada y presa
de Plutón fiero, se ve a Proserpina
sobre un gran carro, sueltos sus cabellos,
que los céfiros mueven amorosos[p]].

En cuanto al tercer verso, Carducci[32] cita sin dar más detalles:

... volucri fertur Proserpina curru
Caesariem diffusa Noto...

BIBLOSARTE

Podríamos pensar que al menos los «zeffiri amorosi» son una invención de Poliziano inspirados en sus modelos; pero también para este caso nos encontramos en Claudiano, op. cit. v. 30[33]:

... levibus projecerat auris
indociles errare comas.

Obtenemos de nuevo idéntico resultado si confrontamos los fragmentos:

Quasi in un tratto amata e tolta
Met. V, 395: *Paene simul visa est dilectaque*
[casi al mismo tiempo fue vista, amada][q].

Dale fero Pluto Proserpina pare
raptaque Diti
[y raptada por Dis][r].

Sopra un gran carro, e la sua chioma sciolta
Claud. II, 247: *volucri fertur Proserpina curru*
Ibíd. 248: *Caesariem diffusa Noto*

A Zeffiri amorosi ventilare
Ibíd. II, 30: *... levibus proiecerat auris*
indociles errare comas.

En el verdadero desarrollo de la aventura amorosa que se describe en las estancias de Poliziano nos encontramos todavía con dos pasajes pertinentes:

I. st. 56, 7-8, Giuliano sigue con la mirada a la «ninfa», dudando si debe correr, o no, tras ella:

Fra sè lodando il dolce[34] *andar celeste*
E'l ventilar dell' angelica veste.

[Y alaba sus andares celestiales
y el vuelo angelical de su vestido[s]].

Sin llegar a considerar que los siguientes versos de Ovidio (*Ars amatoria* III, 299-301) sean su modelo directo, pueden mencionarse ya que comparten el mismo talante contemplativo:

Est et in incessu pars non contempta decoris:
Allicit ignotos ille fugatque viros.
Haec movet arte latus, tunicisque fluentibus auras
Accipit.

[Hay en el andar un cierto encanto nada desdeñable. Atrae éste, o repele, a los hombres que no os conocen. La una mueve con arte las caderas y hace flotar sus túnicas al viento[t]].

Además, en la descripción del reino de Venus[35] (I. st. 69 y ss), se describe gráficamente a la diosa reinante de la Primavera de la siguiente manera:

Jvi no volgon gli anni il lor quaderno;
Ma lieta Primavera mai no manca,
Che'è' suoi crin biondi e crespi all' aura spiega
E mille fiori in ghirlandetta lega.

[En él las estaciones no se alternan,
pues siempre allí la Primavera triunfa,
que al aire tiende sus cabellos rubios
y teje con mil flores su guirnalda[v]].

En este caso, al igual que en el énfasis de movimiento de los elementos ornamentales de los vestidos de las diosas del tiempo que reciben a Venus[36], es imposible probar la existencia de un modelo directo. Sin embargo, podemos admitir que el poeta se sentía muy cercano al espíritu de los poetas antiguos, explayándose en esta minuciosa elaboración del movimiento según el gusto de un Ovidio o un Claudiano.

La figura femenina que da la bienvenida a Venus en el cuadro de Botticelli 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. 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[37]. Su vestido, entretejido con flores de centaura, se ciñe al cuerpo des-

BIBLOSARTE

tacando 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 su 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 como para que no «significase nada» en los planteamientos de los eruditos del Renacimiento.

Contemplemos por un instante la sugerente 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», y que recurriera para este fin a su poeta favorito, Ovidio. Entonces, en *Metamorfosis II*, pp. 27 y ss., leería lo siguiente sobre la «Primavera» junto al trono de Apolo:

> *Verque novum stabat cinctum florente corona*[38]
> [y la joven Primavera ceñida de una corona de flores[w]]

mientras que, por otro lado, en los *Fastos* V, 217, se dice:

† > *Conveniunt pictis incinctae vestibus Horae.*
> [acuden al unísono las Horas ceñidas con multicolores vestidos[x]].

Al traducir Poliziano el término *cinctum*[39] con el significado de «ceñida», contaría con un dato más preciso acerca del modo en que iba ceñida «la Hora cubierta con un ceñido ropaje multicolor».

El siguiente pasaje de Vincenzo Cartari, *Le Imagini dei Dei*[40], prueba que otros eruditos renacentistas también consideraban el cinto de flores como distintivo de la diosa de la Primavera:

> *Le hore, lequali dicono essere i quattro tempi dell'anno, et aprire e serrare le porte del Cielo, sono date talhora al Sole, e tale altra a Cerere e perciò portano due ceste, l'una di fiori, per la quale si mostra la Primavera, l'altra piena di spiche, che significa la està. Et Ovidio parimente dice nei Fasti*[41] *che queste stanno in compagnia di Jano (Apollo) alla guardia delle porte del Cielo, e 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 à raccogliere diversi fiori da farsene belle ghirlande.* †
>
> [Las Horas, las cuales se dice que son las cuatro estaciones del año que abren y cierran las puertas del cielo, se dividen entre las del Sol y las de Ceres, y por esta razón llevan dos cestas; una, con flores, lo que significa la primavera; la otra llena de mazorcas, lo que significa el verano. Y Ovidio dice igualmente en los *Fastos* que éstas se encuentran en compañía de Jano (Apolo) en la guardia de las puertas del cielo; y cuando luego habla de Flora, bajo cuyo poder se encuentran los prados floridos, dice que las Horas van vestidas con sutilísimos velos para recoger distintas flores con que hacerse hermosas guirnaldas].

De toda esta confusa erudición puede, sin embargo, inferirse que, también en este caso, los dos pasajes citados de Ovidio son la fuente principal. También debe incluirse en este contexto una figura de la Primavera originada en un círculo ilustrado veneciano. En la *Hypnerotomachia Poliphili*[42], novela arqueológica del primer Renacimiento, Polifilo, entre otras obras de arte, ve en el Triunfo de Vertumno y Pomona una «sacra ara quadrangula» con las personificaciones de las cuatro estaciones «in candido et luculeo marmoro»[43]:

> *In qualunque fronte della quale uno incredibile expresso duna elegante imagine promineva, quasi exacta. La prima era una pulcherrima Dea cum*

BIBLOSARTE

volante trece cincte[44] *de rose et daltri fiori, cum tenuissimo supparo*[45] *aemulante gli venustissimi membri subjecti, cum la dextra sopra uno sacrificulo de uno antiquario Chytropode*[46] *flammula prosilente fiori et rose divotamente spargeva, et nel altra teniva uno ramulo de olente et baccato*[47] *Myrtho. Par a lei uno alifero et speciosissimo puerulo cum gli vulnerabondi insignii ridente extava, et due columbine similmente, sotto gli pedi della quale figura era inscripto:*

Florido veri. S.

[Y en cada una de sus caras destacaba, casi exenta, una elegante imagen. La primera era una hermosísima diosa con las trenzas volando, ceñidas de rosas y otras flores, y cubierta con un velo sutilísimo que dejaba ver sus hermosos miembros; con la mano derecha sobre un antiquísimo vaso de sacrificio del que salían llamas, arrojaba en él devotamente flores y rosas, y con la otra sostenía un ramo de mirto oloroso adornado de bayas. Junto a ella había de pie un niño risueño, alado y lindísimo, con sus hirientes atributos, y también había dos palomitas. Bajo los pies de la figura estaba inscrito:

Florido veri. S.]

La xilografía correspondiente muestra la imagen de una mujer de pie, en actitud tranquila, de perfil, mirando hacia la derecha; con la mano derecha echa flores en el «antiquario Chytropode» y con la izquierda sostiene una rama de mirto. Un voluminoso mechón de pelo revolotea hacia la derecha. Delante de su costado derecho está Amor, de pie, desnudo y alado, con el arco y la flecha. Tres palomas están volando[48]. 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, 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[49].

Todavía en el siglo XVI Luigi Alamanni (1495-1556) se refiere a Flora de este modo[50]:

V.13. *Questa dovunque il piè leggiadro muove,*
Empie di frondi e fior la terra intorno,
Chè Primavera è seco, e verno altrove.
Se spiega all' aure i crin, fa invidia al giorno.

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: «N.º 20. Etude pour une composition de Vénus sortant de l'onde pour le tableau aux Uffizi»* (fig. 7).

No es verosímil que este dibujo[51] sea de la mano del propio Botticelli —los detalles reciben un tratamiento demasiado tosco (por ejemplo, en el caso de las manos y el pecho de la figura femenina desnuda)—, pero es probable que se deba a la mano experimentada de un artista perteneciente al círculo de alumnos de Botticelli y que fuera realizado hacia finales del siglo XV. En la misma medida tampoco puede decirse que se trate de un boceto pára el *Nacimiento de Venus,* ya que la postura de la figura femenina desnuda sólo presenta un vago parecido con la Venus de Botticelli. * *

En la lámina aparecen representadas cinco figuras: a la izquierda, el busto de una mujer vista de espaldas que ha rodeado su espalda con un paño que sostiene recogido por delante. La cabeza asoma mirando al espectador, vuelta hacia la derecha. Su cabello, que en parte está recogido sobre la cabeza como una guirnalda, cae en una gruesa trenza sobre los hombros desnudos. Su brazo derecho está en alto.

La figura femenina desnuda que está junto a la anterior —aproximadamente en la misma postura que la Venus de Medici— mantiene el brazo derecho en ángulo recto delante del pecho (sin taparlo),

BIBLOSARTE

mientras que con el brazo izquierdo se cubre la parte inferior del cuerpo. Las piernas las tiene cruzadas, y los pies forman un ángulo recto, postura esta que no parece suficientemente firme para soportar el cuerpo, que está algo inclinado hacia detrás.

Su cabello está dividido por el centro y luego recogido en una trenza en la parte posterior de la cabeza, terminando en un ondeante mechón de pelo suelto. Esta misma «brise imaginaire» es también la que hace que se hínche una prenda en forma de chal colocada sobre el hombro izquierdo.

Las tres figuras restantes parecen haber sido tomadas de una composición antigua, al estilo de un friso. Vemos una mujer, vestida con una túnica y una prenda ceñida, llevando una lira en la mano izquierda; a su lado, la cabeza de un joven con casco y, cerrando la composición, un joven con la cabeza de perfil vuelta hacia atrás, en firme posición de avanzar hacia su derecha. Como ha sido demostrado, en realidad, estas tres figuras han sido tomadas de la representación de Aquiles en Esciros de un sarcófago (fig. 6); la mujer con la lira es una de las hijas de Licomedes y el joven que avanza con firmeza es Aquiles en fuga[52].

4. *Primavera*, grabado en madera de *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499.

Gracias a que las mutilaciones no se han restaurado arbitrariamente en el dibujo, podemos determinar con exactitud cuál fue el ejemplar que sirvió de modelo: se trata de un sarcófago que actualmente se conserva en la abadía de Woburn, pero que originariamente se encontraba entre los relieves que desde mediados del siglo XIV estaban empotrados en la escalera de Santa Maria Araceli en Roma[53].

Michaelis lo describe de la siguiente manera[54]:

> A la izquierda de Aquiles se pueden ver las cuatro hijas de Licomedes: una con una túnica y una clámide, prendida como si fuera un chal, y en una postura semejante a la de Aquiles, llevando una cítara (restaurada en la parte superior) en el brazo izquierdo; otra, vestida de la misma forma, corre hacia la izquierda (sus antebrazos y la flauta han sido añadidos por el restaurador); de las otras dos hermanas sólo se ven las cabezas al fondo[a].

Posteriormente, se habrían restaurado el brazo derecho de Aquiles y la lanza. A partir del dibujo de Eichler[55], se infiere que también el antebrazo de la figura femenina que sostiene la lira ha sido restaurado. Debido a que todos estos deterioros aparecen igualmente en el dibujo, es obvio que éste fue realizado siguiendo el modelo del referido sarcófago cuando se encontraba todavía en la escalera de Santa Maria Araceli en Roma.

Las figuras basadas sobre modelos antiguos nos enseñan cómo un artista del siglo XV escogía de una obra antigua sólo aquello que le «interesaba». En este caso sólo ha tomado una prenda ahuecada de forma oval —la cual reconstruye como si se tratara de una bufanda cuyo extremo cayera desde el hombro izquierdo hasta la cadera derecha, para hacer así inteligible el motivo— 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.

BIBLOSARTE

5. *San Jorge*, Donatello, Florencia, Orsanmichele.

También en Pirro Ligorio († 1583) causaron una fuerte impresión las «ninfas que bailan» en el relieve de este sarcófago[56]:

> 16. (Aquiles en Esciros) *Di Achille et di Ulysse. Veramente non è di far poca stima d'un altro monumento, di un pilo che è ancora quivi presso al sudetto, per esser copioso de figure, di huomini armati et di donne lascivamente vestite* ... [laguna en la edición de Dessau] *Nel pilo sono sei donne sculpite, come vaghe Nymphe, di sottilissimi veli vestite, alcune di esse demostrano ballare e far baldanzosi atti con un velo, con li panni tanto sottili et trasparenti, che quasi gnude si demostrano, l'una delle quali suona una lyra, et l'altre havendo lasciato il ballo sono come che corse a pigliar Achille.*
>
> [16. (Aquiles en Esciros) Existe ciertamente otro monumento de gran estima, un *pilum* todavía conservado junto al que acabamos de mencionar, por estar lleno de figuras de hombres armados y de mujeres lascivamente vestidas (laguna en la edición de Dessau). El *pilum* tiene seis figuras femeninas, como hermosas ninfas, vestidas con sutilísimos velos; algunas de las cuales están bailando, y muestran atrevidas posturas con los velos; los vestidos son tan sutiles y transparentes que se muestran casi desnudas. Una de ellas toca una lira, y otra, habiendo dejado el baile, corre a atrapar a Aquiles].

Podemos presentar otro ejemplo del mismo tipo que, aunque procedente de un ámbito diferente, ilustra la manera en que estas figuras femeninas con ropajes en movimiento se asociaban con una idea preconcebida concreta; Filarete, siguiendo a Plinio, refiere lo siguiente acerca de algunas obras de arte que se encontraban en Roma[57]:

> *Eragli ancora quattro satiri dipinti, i quali ancora per la loro bellezza furono portati a Roma, i quali l'uno portaua Baccho insù la spalla; l'altro la copriva, un altro gli era che pareva che piangesse come uno fanciullo; il quarto beueva in una cratera del compagnio. Eragli ancora due ninphe con panni sottili suolazzanti.*
>
> [Había otros cuatro sátiros pintados, tan bellos que fueron llevados a Roma. Uno de ellos llevaba a Baco sobre su espalda; otro lo tapaba; otro lloraba como si fuese un niño; el cuarto bebía en la crátera de uno de sus compañeros. También había dos ninfas con sutiles paños...].

BIBLOSARTE

6. *Aquiles en Esciros*, dibujo del tipo de los sarcófagos, Woburn Abbey.

7. Dibujo a pluma (¿Botticelli?), Chantilly.

BIBLOSARTE

En ningún momento habla Plinio[58] de ninfas; en el texto dice: «duaeque aurae velificantes sua veste». El que sólo para Filarete fueran las *aurae* ninfas no hace sino evidenciar que los primeros editores del texto de Plinio simplemente sustituyeron el término *aurae*, cuyo significado no conseguían entender, por el de *nymphae*.

En la *editio princeps* de Johannes Spira (1469)[59], todavía puede leerse: «duaeque aurae velificantes sua veste». Sin embargo, en la edición de Sweynheym y Pannartz (1473)[60] figura: «Duaeque nymphe velificantes sua veste». Lo mismo en la de Parma del año 1481[61]: «Duaeque nymphae velificantes sua veste». Y también en la versión de Plinio de Cristoforo Landino se lee[62]: «Item due nimphe che fanno vela dalle proprie veste».

Con esto damos por terminadas nuestras disquisiciones a propósito del *Nacimiento de Venus* de Botticelli. En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan —el cuadro de Botticelli, el poema de Poliziano, la novela arqueológica de Francesco Colonna, el dibujo procedente del círculo de Botticelli y las descripciones de obras de arte de Filarete— se pone de manifiesto la inclinación, nacida del conocimiento que entonces 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.

BIBLOSARTE

Apéndice
La *Palas desaparecida*

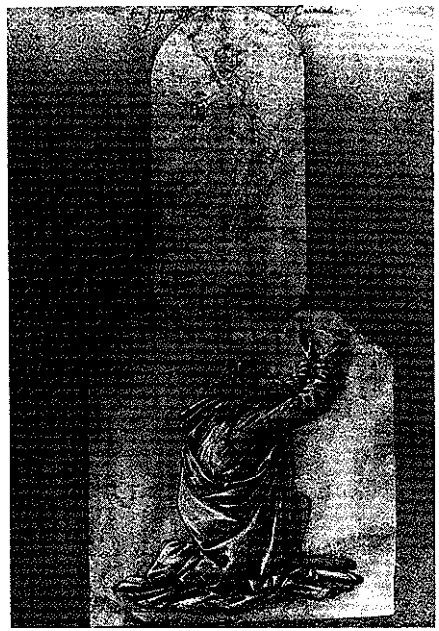
Si comparamos con otros documentos la información histórica que nos proporciona Vasari es posible demostrar la existencia de una relación entre Poliziano y Botticelli, la cual ya conocían, aunque de forma indirecta, los primeros historiadores del arte. La importancia metodológica de esta circunstancia nos obliga a hacer un alto en las disquisiciones puramente iconográficas.

De la exposición que realiza Ulmann[1] puede inferirse con toda seguridad que un dibujo de Botticelli procedente de la colección de los Uffizi que él mismo publica[2] es, en realidad, el boceto para la Atenea de un tapiz que publicara Müntz. Además, hay que considerar que donde el inventario de los Medici[3] se refiere a un cuadro de Botticelli como en la «camera di Piero», debe interpretarse (de acuerdo con la hipótesis de Ulmann) como la imagen de Palas. Ulmann intentó poner en relación esta Palas con aquélla descrita por Vasari[4] de la manera siguiente:

> *In casa Medici, a Lorenzo vecchio lavorò molte cose: e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco; la quale dipinse grande quanto il vivo.*
>
> [En la casa de los Medici realizó muchas cosas para Lorenzo el Magnífico, notablemente una Palas de tamaño natural sobre un motivo de sarmientos llameantes[a]].

Sin embargo, no es en absoluto necesario suponer una relación entre esta Palas y aquella que aparece en el tapiz, ya que, uniendo un pasaje de Paolo Giovio, un epigrama de Poliziano, un dibujo de Botticelli y una xilografía que ilustra la *Giostra* de Poliziano, es posible obtener una imagen claramente definida de esta «Pallade su una impresa di bronconi». Paolo Giovio[5] menciona una *impresa* de este tipo como blasón de Piero di Lorenzo, originada en una invención de Poliziano:

> Usó el magnífico Pietro, hijo de Lorenzo, como joven y enamorado, los leños verdes amontonados y en llamas, exhalando fuego interno, queriendo significar con ello que su amor era incomparable, puesto que quemaba la leña verde; y esta invención se debe al doctísimo hombre M. Angelo Poliziano, que compuso esta divisa a partir de un verso latino: «In viridi teneras exurit flamma medullas[b,6].



8. Dibujo (¿Botticelli?), Milán, Biblioteca Ambrosiana.

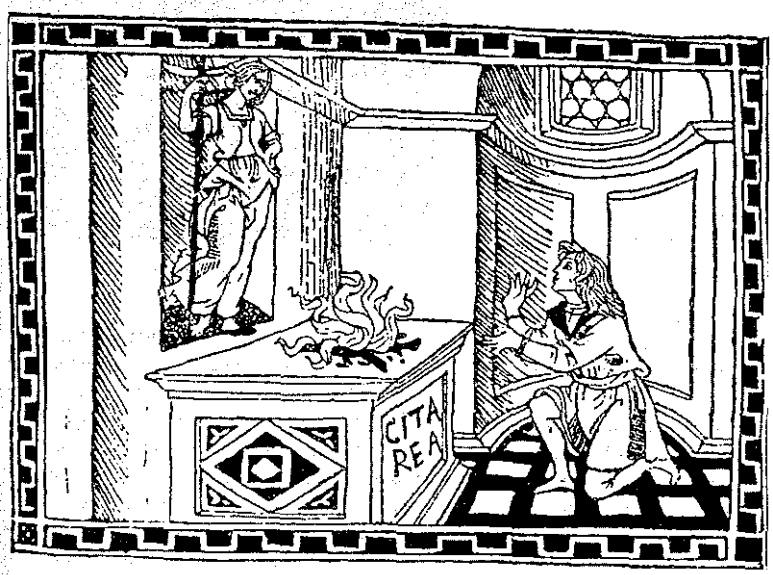
Teniendo en cuenta que la pintura mencionada en el inventario estaba colgada en la «camera di Piero», la relación parece evidente; sólo queda por resolver la cuestión de cómo debamos imaginarnos aquellos «leños ardientes puestos unos sobre otros». La pintura tenía, aproximadamente, 2,44 m de alto y 1,22 de ancho[7]; de este modo, si Atenea estaba representada a tamaño natural, aún quedaba libre más o menos un tercio de la superficie, bien en la parte

BIBLOSARTE

superior, o en la inferior del cuadro. Ahora bien, existe una xilografía, la última ilustración de la edición de la *Giostra* de 1513 (fig. 9), que nos informa sobre lo que aparecía representado en el tercio inferior del cuadro[8]. En ella puede verse a Giuliano arrodillado levantando las manos en actitud implorante ante una diosa colocada en un nicho; la diosa se apoya en una lanza que sostiene con la mano derecha; ante ella hay un altar cuadrangular que en su frente más ancho muestra la inscripción «Citarea». En el centro arden unos leños. La imagen ilustra la invocación que dirige Giuliano a Palas y a Venus antes de la llamada al torneo. Es probable que la estatua represente a Palas, mientras que el altar con la verde leña ardiente esté dedicado a Venus. El texto del poema no ofrece ninguna referencia directa que explique la representación de los «bronconi»[9]. Esta xilografía puede ayudarnos a interpretar el dibujo de Botticelli conservado en Milán.

Por lo que puede distinguirse en la fotografía de Braun, en una hoja aparecen agrupadas dos figuras (fig. 8)[10]. En la parte inferior hay un joven imberbe arrodillado que levanta las manos en actitud suplicante; su largo manto se derrama en pliegues sobre el suelo. Sobre su cabeza aparece la figura de una mujer encuadrada en un recorte segmentado; está de pie sobre un pedestal en forma de jarrón que imita el estilo antiguo; en la mano derecha lleva una maza, con la izquierda sujeta el borde superior de un escudo en cuyo centro aparece una cabeza de Gorgona. Si observamos ahora la xilografía, es posible corregir la composición e identificar el contenido de la pintura. La diosa debería estar más alejada, a la derecha del joven arrodillado. Debajo de ella estaría el altar con los leños ardiendo. Así, a pesar de algunas diferencias en la vestimenta de la figura arrodillada y en la simplificación de los pliegues y, aunque Palas porta otras armas, es posible que el dibujo milanés sea un boceto para la ilustración de la escena final de la *Giostra*[11].

Ahora bien, en el cuadro desaparecido de Botticelli sería difícil (a causa del formato) que apareciese Giuliano arrodillado; por eso, no pode-



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

BIBLOSARTE

mos considerar el dibujo como un boceto para el cuadro; con todo, a partir de los elementos precedentes es posible obtener una imagen bien fundada de esta pintura: en la habitación de Piero di Lorenzo[12] había un cuadro de Atenea con una lanza en la mano derecha con un escudo delante; debajo, ocupando aproximadamente un tercio de la superficie, había un altar con unos leños ardiendo.

También en el caso de la investigación dedicada a la *Primavera* (fig. 10) deberemos seguir en un principio el mismo criterio de buscar en la representación de motivos accidentales en movimiento *[[bewegten Beiwerks]]* la «influencia» de modelos antiguos; y del mismo modo, al tratar las cuestiones de quién fue el inspirador del *concetto* y quién el comitente, será necesario considerar antes que ningún otro a Poliziano y a los Medici.

BIBLOSARTE

10. *Primavera*, Botticelli, Florencia, Galleria degli Uffizi.

BIBLOSARTE

Segunda parte
La *Primavera*

> ...What mystery here is read
> Of homage or of hope? But how command
> Dead Springs to answer? And how question here
> These mummers of that wind-whithered New Year?
>
> Dante Gabriel Rossetti:
> «For *Spring* by Sandro Botticelli».

Vasari menciona el cuadro conocido como *Primavera* junto con el *Nacimiento de Venus*[1]:

> *... oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera.*
>
> [... se encuentran actualmente en Castello, en la villa del duque Cosme. Uno es el *Nacimiento de Venus,* soplada hacia la tierra por las brisas, con cupidos; la otra es también una Venus en compañía de las Gracias, que la cubren de flores, representando a la *Primavera*[a]].

De este modo, parece que Vasari consideraba a Venus como el elemento central de los cuadros, subrayando claramente la correspondencia entre ambos: «l'uno, Venere che nasce... e così un altra Venere che le Grazie la fioriscono». Sin embargo, por lo general, en la literatura crítica esta pintura aparece caracterizada, simplemente, como *Alegoría de la Primavera,* apoyando esta interpretación tanto la diferencia de tamaño entre los cuadros[2] como el haberse conservado en lugares diferentes[3].

Recientemente Bayersdorfer ha elaborado una detallada interpretación en el texto del *Klassischer Bilderschatz:*

> Alegoría de la Primavera. En el centro aparece Venus, sobre su cabeza Amor, suspendido en el aire, lanza flechas ardientes hacia las Gracias que danzan a la izquierda. Junto a éstas se encuentra Mercurio, que dispersa la niebla de las copas de los árboles con el caduceo. En la mitad derecha, Flora[4] camina por el prado esparciendo rosas, mientras que de la boca de la ninfa de la tierra que huye manan flores cuando la toca Céfiro. Pintado para Villa[5] Careggi de Cosme, se encuentra actualmente en la Academia de Florencia[b].

Las denominaciones que se han establecido en el curso del presente trabajo coinciden con esta interpretación, salvo en el caso de la «ninfa de la tierra», a la que habría que llamar más exactamente «Flora», y en el de la joven que esparce rosas, quien no sería «Flora», sino la diosa de la Primavera.

Estos dos puntos volverán a tratarse en el momento correspondiente. El intento de encontrar representaciones análogas en la literatura crítica contemporánea y en el arte, tanto en el literario como en el plástico, que nos permitan explicar la gestación del cuadro, se revela fructífero desde la lectura misma de Alberti[6].

Alberti aconsejaba utilizar el tema de las tres Gracias bailando como motivo pictórico, después de que previamente hubiera recomendado encarecidamente a los pintores el de la *Calumnia de Apeles* (que también ilustró Botticelli[7]) como una invención particularmente afortunada:

> *Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle, a quali Hesiodo pose nome Eglie, Heufronesis et Thalia, quali si dipignievano prese fra loto l'una l'altra per mano, ridendo, con la vesta scinta et ben monda; per quali volea s'intendesse la liberalità, chè una di queste sorelle dà, l'altra riceve, la terza rende il beneficio, quali gradi debbano in ogni perfetta liberalità essere.*
>
> [¿Qué diremos de aquellas tres hermosas jóvenes, a las que Hesíodo impuso los nombres de Egle, Eufronesis y Talía, a las que pintaron riendo asidas de las manos, adornadas de sueltas y transparentes vestimentas, en las que se quería patentizar la liberalidad, porque una hermana da, la otra recibe, la tercera devuelve el beneficio, grados que precisamente deben encontrarse en toda liberalidad perfecta?[c]]

BIBLOSARTE

Alberti concluye la descripción de la *Calumnia de Apeles* con la siguiente observación[8]:

> *Quale istoria, se mentre che si recita, piace, piace, pensa quanto essa avesse gratia et amenità ad vederla dipinta di mano d'Apelle?*
>
> [Si esta historia capta ya los ánimos al ser descrita, ¿cuánta gracia y placer piensas que exhibiría pintada por mano de Apeles?[d]]

De esta forma, con el orgullo propio del descubridor que ha sido afortunado, vincula al segundo *concetto* las siguientes palabras:

> *Adunque si vede quanta lode porgano simile inventioni al artefice. Pertanto consiglio, ciascuno pictore molto si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove inventione o certo ajuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome.*
>
> [Advierte cuán magna fama alcanzan los artífices con invenciones de este tipo. Así, aconsejo que el pintor estudioso se haga familiar y bienquerido de los poetas, teóricos y de los restantes doctos de las letras, pues de unos ingenios eruditos alcanzarán no sólo óptimas ornamentaciones, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza[e]].

El que Botticelli haya dado cuerpo precisamente a estos ejemplos modélicos de Alberti constituye una prueba más de lo mucho que «influyeron» en él, o en su erudito asesor, las ideas de Alberti. En la nota 62, Janitschek nos indica que esta alegoría fue tomada de Séneca, *De beneficiis* I c.3, según Crisipo. El pasaje dice lo siguiente:

> *... quare tres Gratiae et quare sorores sint et quare manibus inplexis et quare ridentes et iuvenes et virgines solutaque ac perlucida veste. Alii quidem videri volunt unam esse quae det beneficium, alteram quae accipiat, tertiam quae reddat; alii tria beneficorum esse genera, promerentium, reddentium, simul accipientium reddentiumque.*
>
> [... ¿por qué las Gracias son tres y por qué son hermanas, y por qué están asidas de las manos y por qué las pintan risueñas y mozas de fresca edad y vírgenes, con la vestidura suelta y transparente? Unos quieren que se interprete que la una es la que da el beneficio, la segunda la que lo recibe, la tercera la que lo devuelve; otros, que hay tres clases de bienhechores: los que se ganan el agradecimiento, los que lo devuelven y los que lo reciben y lo devuelven a la vez[f]].

Al final de lo cual, Séneca añade la siguiente observación:

> *Ergo et Mercurios una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio, sed quia pictori ita visum est.*
>
> [Y, por eso, Mercurio está con ellas, no porque los beneficios sean valorados por la razón o la elocuencia, sino porque así le plugo al pintor[g]].

Que el pintor consideraba que el ropaje transparente y suelto era un atributo indispensable se infiere de las vestimentas de la Gracia situada en el extremo izquierdo: a pesar de que los pliegues que aparecen sobre su muslo derecho sólo podría producirlos algún elemento que ciñera la tela, no hay cinturón alguno; de este modo, fue pintado sólo por mor del motivo, faltando cualquier causa visible que explique la disposición de la vestimenta.

En el *Codex Pighianus*[9], conocido cuaderno de dibujos de antigüedades de mediados del siglo XVI, encontramos también una reproducción realizada a partir de un relieve —actualmente en Florencia, en la colección de los Uffizi[10]— en el que aparecen tres mujeres bailando cubiertas con largos vestidos. El dibujante colocó debajo las siguientes palabras: «Gratiae Horatii Saltantes». Jahn pensó que aludían a *Carmina* I, 4, 6/7: «junctaeque Nymphis Gratiae decentes Alterno terram quantiunt pede». [y las Gracias hermosas, unidas a las ninfas, golpean

BIBLOSARTE

alternativamente el suelo con su pie][h]. Pero ¿no es más probable que Pighius tuviera en mente la descripción que aparece en *Carmina* I, XXX: «Fervidus tecum puer et solutis Gratiae zonis» [Apresúrense contigo el ardoroso niño y las Gracias, de cinturas desceñidas][i] que se correspondería con aquella representación de las Gracias de Alberti (o Séneca) como mujeres vestidas con trajes sueltos y desceñidos?

En el Louvre se conserva el fragmento de un fresco atribuido a Botticelli procedente de Villa Lemmi, próxima a Villa Careggi[11]. En él aparecen representadas 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;* la única diferencia estriba en que las dos últimas (a partir de la izquierda), además de una vestimenta en forma de camisa, llevan también una capa. En el caso de la Gracia situada en el extremo, el borde superior de este manto cae abullonado desde el hombro derecho y se hincha sobresaliendo sobre el vientre —al igual que ocurre con la Gracia de la *Primavera*— sin que pueda explicarse qué es lo que provoca esta forma de la prenda.

Teniendo como único punto de referencia las reproducciones, resulta muy difícil precisar si estos * frescos se deben a la mano del propio Botticelli —como pretende Cosimo Conti— o si han sido realizados, al menos en parte, por sus ayudantes, como opina Ephrussi. Algunas durezas del dibujo parecen confirmar la segunda opinión[12].

Cosimo Conti recurre a dos medallas[13] para probar que la dama vestida a la moda de la época es en realidad Giovanna Tornabuoni. Ambas medallas muestran su retrato en el anverso; en el reverso aparecen representadas dos escenas mitológicas diferentes, cuyo tratamiento formal también es iconográficamente interesante.

El reverso de una de las medallas (fig. 11) (op. cit. p. 13) se muestra a las tres Gracias desnudas, entrelazadas en la forma que ya conocemos. Al igual que en la descripción de una pintura de la Galería de la Gloria de los Artistas, en Filarete, libro XIX (ed. Oettingen, p. 735), estas Gracias atestiguan que para los artistas de la época también resultaba familiar la representación de las tres diosas formando un grupo de este tipo[14]. Debajo de ellas aparece la leyenda: *Castitas. Pul*[chr]*itudo. Amor.*

Si el reverso de la primera medalla nos ha mostrado a las diosas antiguas tal y como estamos acostumbrados a verlas desde Winckelmann[15], «en el espíritu de la Antigüedad», es decir: desnudas y en una actitud serena; sin embargo, el reverso de la segunda medalla[16] presenta una figura femenina que exhibe de nuevo un intenso e injustificado movimiento en la vestimenta y el cabello (fig. 12).

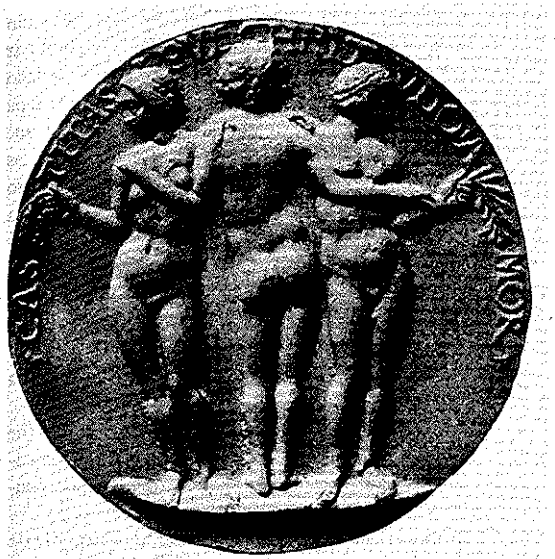
Se encuentra de pie sobre unas nubes, con la cabeza, cuyos cabellos ondean a ambos lados, ligeramente vuelta hacia la derecha; el traje, recogido, se ahueca hacia afuera y la orla de sus ropas y la de la piel animal que cuelga sobre ellas revolotean al viento. La flecha que sostiene en lo alto con la mano derecha, el arco que sujeta hacia abajo con la izquierda, el carcaj con las flechas que sobresale sobre su cadera, y las botas; todo ello la caracteriza como cazadora. La inscripción al pie, un verso de la *Eneida* de Virgilio (I, 315), comenta esta figura: *

> *Virginis os habitumque gerens et Virginis arma.*
>
> [bajo los rasgos y vestimenta de una doncella y con las armas de una joven][j].

Los siguientes versos describen con mayor precisión la vestimenta con la que Venus aparece ante Eneas y sus acompañantes:

> *Cui mater media sese tulit obvia silva,*
> *Virginis os habitumque gerens et Virginis arma*
> *Spartanae vel qualis equos Threissa fatigat*
> *Harpalyce volucremque fuga praevertitur Hebrum.*
> *Namque umeris de more habilem suspenderat arcum*
> *Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,*
> *Nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.*

BIBLOSARTE



11. *Las tres Gracias,* Niccolò Fiorentino, reverso de medalla para Giovanna Tornabouni,

12. *Venus Virgo,* Niccolò Fiorentino, reverso de medalla para Giovanna Tornabouni.

BIBLOSARTE

> [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 recogía los pliegues flotantes de su vestido[k]].

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 «anticuaria».

En uno de los laterales de un arcón nupcial italiano[17] de mediados del siglo XV aparece representada la misma escena de la *Eneida*. A la izquierda, Venus se aparece a Eneas y a sus acompañantes; * un poco más a la derecha desaparece de su vista en el aire. Al igual que en la medalla, Venus está de pie sobre las nubes y lleva un casco alado, medias botas, un carcaj en su costado izquierdo y el arco en el mismo hombro izquierdo; su vestimenta, recogida en forma de anillo, es de color rojo con dibujos dorados; el cabello suelto revolotea al viento. Las restantes figuras van vestidas al estilo propio de la época.

En la otra pared del arcón puede verse la caza de Eneas y Dido a la que pondrá fin una inesperada tormenta. También en este caso el deseo de hacer una representación «a la antigua» ha dado sus frutos; arriba a la derecha pueden verse los torsos de tres dioses de los vientos de rasgos negroides[18], su abultado cabello de forma esférica[19] rodea la cabeza; sopla el «nigrantem commixta grandine nimbum»[20] [oscura nube mezclada con granizo][l] en unos cuernos curvos (fig. 13).

Si en el caso de las tres Gracias fue necesario remontarse algo más lejos para encontrar el espíritu artístico que hemos de analizar aquí, otro grupo de la *Primavera* nos acerca una ilustración más unitaria que remite directamente a Poliziano. El cuadro se cierra a la derecha con una escena de persecución erótica. Entre los naranjos que se inclinan al soplo de la brisa flanqueando la floresta, aparece el torso alado * de un joven. En rápido vuelo —el cabello y la capa ondean al viento— ha alcanzado a una joven que huye hacia la izquierda, tocando ya su espalda las manos y soplando sobre su nuca un poderoso chorro de aire. Mientras corre, la joven vuelve la cabeza hacia su perseguidor, como suplicando ayuda; los brazos y las manos se mueven también en actitud defensiva; el viento juega con sus cabellos sueltos y hace que su blanca vestimenta transparente fluya ondeando o se despliegue en forma de abanico[21]. De la comisura derecha de los labios de la joven escapa una cascada de flores variadas: rosas y centáureas entre otras.

En los *Fastos* de Ovidio[22], Flora narra cómo fue alcanzada y vencida por Céfiro; y cómo le fue entregado como regalo de bodas el poder para convertir en flores todo aquello que tocara:

> *Sic ego, sic nostris respondit diva rogatis.*
> *Dum loquitur, vernas efflat ab ore rosas.*
> *Chloris eram, quae Flora vocor. Corrupta Latino*
> *Nominis est nostri littera Graeca sono.*
> *Chloris eram, Nymphe campi felicis, ubi audis*
> *Rem fortunatis ante fuisse viris.*
> *Quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae.*
> *Sed generum matri repperit illa deum.*
> *Ver erat, erraham. Zephyrus conspexit; abibam.*
> *Insequitur, fugio. Fortior ille fuit.*
> *Et dederat fratri Boreas jus omne rapinae,*
> *Ausus Erechthea praemia ferre domo.*
> *Vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae:*
> *Inque meo non est ulla querela toro.*
> *Vere fruor semper; semper nitidissimus annus.*
> *Arbor habet frondes, pabula semper humus.*
> *Est mihi fecundus dotalibus hortus in agris*
> *Aura fovet; liquidae fonti rigatur aquae.*
> *Hunc meus implevit generoso flore maritus:*
> *Atque ait, Arbitrium tu, dea, floris habe.*
> *Saepe ego digestos volui numerare colores*
> *Nec potui: Numero copia major erat, etc.*

> [Ésas fueron mis palabras. La diosa respondió a mis preguntas en los siguientes términos (y mien-

BIBLOSARTE

13. Dioses del viento, detalle de un *cassone*, Hanover, Kestner-Museum.

14. *Venus y Eneas, cassone*, Hanover, Kestner-Museum.

BIBLOSARTE

tras habla, un aroma de rosas primaverales emana de su boca): «Yo, a quien ahora llaman Flora, tenía antes el nombre de Cloris: una letra griega de mi denominación ha sido alterada por la pronunciación latina. Yo era Cloris, una ninfa de aquel plácido edén en donde, como has oído contar, tenían antaño su morada los hombres bienaventurados. Pecaría de falta de modestia si te describiera cuál era mi belleza; pero fue ésta la causante de que mi madre tuviera por yerno a un dios. Era primavera; paseaba yo sin rumbo determinado; Céfiro me ve; yo me iba alejando; me persigue; huyo; pero él fue el más fuerte. Además, Bóreas había conferido a su hermano todo el derecho para cometer el rapto al haberse atrevido él a llevarse su presa del palacio del Erecteo. Sin embargo, reparó la violencia que cometió conmigo dándome el nombre de esposa; y no tengo ninguna queja de mi matrimonio. Disfruto de una eterna primavera: el año resplandece siempre en todo su esplendor, tienen hojas los árboles y la tierra está en todo momento cubierta de pasto. Entre los campos aportados como dote tengo un fértil jardín; la brisa lo acaricia, y lo riega un hontanar de cristalinas aguas. Mi marido lo colmó de las más escogidas flores y me dijo: "Diosa, sé tú la reina de las flores". Más de una vez he querido contar sus colores después de haberlos clasificado, y me ha resultado imposible: su abundancia rebasa toda cifra»[m].

Esta narración ofrece el núcleo mismo de la composición; en cuanto a los elementos ornamentales, podríamos considerarlos aportación personal de Botticelli, si no fuera porque ya ha salido a la luz repetidas veces su predilección por representar el movimiento de los ropajes siguiendo modelos autorizados. De hecho, resulta que este grupo ha surgido tomando como punto de referencia la descripción ovidiana de la huida de Dafne y su persecución por Apolo[23]. La comparación con los versos respectivos lo deja perfectamente claro[24]:

v. 497 *Spectat inornatos collo pendere capillos*
Et "quid, si comantur?" ait[25].

v. 527 *Nudabant corpora venti,*
obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
Et levis impulsos retro dabat aura capillos.

v. 540 *Qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris*
ocior est requiemque negat tergoque fugacis
imminet et crinem sparsum cervicibus adflat.

y v. 553 *Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra*
Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus.

v. 497 [Advierte que sus cabellos le caen por el cuello sin aliño y se dice: ¿Y si se los peinara?

v. 527 El viento le descubría las formas, las brisas que se le enfrentaban agitaban sus ropas al choque, y un aura suave le empujaba hacia atrás los cabellos.

v. 540 Sin embargo, el perseguidor, ayudado por las alas del amor, es más rápido, se niega el descanso, acosa la espalda de la fugitiva y echa su aliento sobre los cabellos de ella que le ondean sobre el cuello.

y v. 553 Aún así sigue Febo amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe cómo tiembla aún su pecho por debajo de la corteza reciente"].

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 inspirara esta imagen[26]. A esto hay que añadir que Poliziano, en su *Orfeo*, la «primera tragedia italiana»[27], 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[28]:

Non mi fuggir, Donzella;
Ch'i ti son tanto amico,
E che più t'amo che la vita e'l core.
Ascolta, o ninfa bella,
Ascolta quel ch'io dico:

BIBLOSARTE

Non fuggir, ninfa; ch'io ti porto amore.
Non son qui lupo o orso;
Ma son tuo amatore:
Dunque raffrena il tuo volante corso.
Poi che'l pregar non vale
Et tu via ti dilegui,
El convien ch'io ti segui.
Porgimi, Amor, porgimi or le tue ale.

[Doncella, no me huyas
pues vengo como amigo
que te ama más que a su alma y a su vida.
Escucha, ninfa hermosa,
escucha mis palabras,
no me huyas, ninfa, pues, que yo te amo.
Ni un lobo soy, ni un oso,
tan sólo soy tu amante;
detén, por tanto, tu veloz carrera.
Pues suplicar no vale
y tú de mí así huyes,
preciso es que te siga.
Préstame, Amor, préstame tú las alas°].

Más significativo todavía es que Poliziano concibiera la persecución de Dafne como objeto de uno de los relieves de las jambas de la puerta del reino de Venus y que también en este caso tuviera presentes las palabras de Ovidio[29]:

Poi segue Dafne, e'n sembianza si lagna
Come dicesse: O ninfa non ten gire:
Ferma il piè, ninfa, sovra la campagna,
Ch'io non ti seguo per farti morire.
Così cerva leon, così lupo agna.
Ciascuna il suo nemico suol fuggire
Me perchè fuggi, o donna del mio core,
Cui di seguirti è sol cagione amore?[30]

[Persigue luego a Dafne y se lamenta
cual si dijera. «Ninfa, no me huyas,
detén ya esa carrera por los campos,
que no te sigo yo para matarte.
La cierva huye al león, la oveja al lobo,
porque de un enemigo se huye siempre;
pero tú ¿por qué me huyes, mi señora,
si sólo por amor yo te persigo?P].

Ahora bien, si tenemos en cuenta que los *Fastos* de Ovidio eran objeto fundamental de estudio de Poliziano en tanto que profesor público en Florencia (desde 1481)[31], todos estos datos, tomados en conjunto, prueban que Poliziano fue el erudito mentor de Botticelli.

Antes incluso que Poliziano, ya Boccaccio, en su *Ninfale Fiesolano,* había elaborado una escena de persecución inspirada en la fantasía de Ovidio. Affrico llama a Mensola que escapa[32]:

st. C *De, o bella fanciulla, non fuggire*
Colui, che t'ama sopr' ogn' altra cosa:
Io son colui, che per te gran martire
Sento dì e notte sanz' aver ma' posa:
I non ti seguo per farti morire[33]
Nè per far cosa che ti sia gravosa
Ma sol amor mi fa te seguitare
Non nimistà, nè mal ch'i voglia fare.

[No huyas de mí, doncella;
de quien te ama sobre cualquier otra cosa:
yo soy aquel, que como un mártir
sufre día y noche sin descanso:
no te persigo para tomar tu vida,
ni para hacerte daño alguno
sólo el amor me conduce,
ninguna enemistad, ni deseo de hacerte daño].

En la *stanza* CIX Boccaccio describe minuciosamente la huida que dificulta su vestimenta:

La Ninfa correa si velocemente,
Che parea che volasse, e' panni alzati
S'avea dinanzi per più prestamente
Poter fuggir, e aveaglisi attaccati
Alla cintura, sì che apertamente
Di sopra d' calzerin, ch'avea calzat
Mostrò le gambe, e'l ginocchio vezzoso,
Che ognun ne diverria disideroso[34].

[Tan veloz corría la ninfa,
parecía que volara, levantado los paños
se había, para más rápidamente
poder huir, y los había ceñido

BIBLOSARTE

a su cintura de tal forma,
que sobre su calzado
mostraba sus piernas, y su graciosa rodilla,
que en cualquiera despertaría el deseo].

También Lorenzo de Medici «el Magnífico», el poderoso amigo de Poliziano y su congenial «hermano en Apolo», desarrolla en su idilio *Ambra* una escena de persecución de forma muy similar[35]. La ninfa Ambra huye[36]:

St. 27 *Siccome pesce, allor che incanto cuopra*
Il pescator con rara e sottil maglia,
Fugge la rete qual sente di sopra,
Lasciando per fuggir alcuna scaglia:
Così la ninfa quando par si scuopra,
Fugge lo dio che addosso se le scaglia:
Nè fu sì presta, anzi fu sì presto elli,
Che in man lasciolli alcun de' suoi capelli.

[Igual que un pez que, como encantado, preso
por el pescador con rara y sutil malla
huye cuando siente la red sobre él,
abandonando en su huída alguna escama;
igual hizo la ninfa, cuando descubierta,
huye del dios que la persigue:,
fue muy rápida, mas él lo bastante
para que en su mano quedaran algunos de
sus cabellos].

Llevado por su pasión, el dios fluvial Ombrone la aferra con brusquedad; a continuación, contempla apesadumbrado los cabellos que le ha arrancado[37]:

... e queste trecce bionde,
Quali in man porto con dolore acerbo.

[... y estas trenzas rubias,
que sostengo con dolor acerbo].

En el *Orfeo* de Poliziano, el primer intento de mostrar vívidamente a la sociedad italiana figuras del pasado antiguo, el pastor Aristeo, mientras persigue a Eurídice que huye, se sirve de aquellas palabras que Ovidio pone en boca de Apolo cuando éste intentaba alcanzar sin éxito a Dafne. Pero esta pieza no es la única que permitía a los artistas disfrutar sobre el escenario de semejantes escenas de persecución; hubo de existir una especial preferencia por este tema, ya que se encuentran escenas eróticas de persecución hasta en los vestigios conservados de piezas teatrales mitológicas más antiguas.

En la *Fabula di Caephalo* de Niccolo da Correggio, representada en Ferrara el 21 de enero de 1486[38], Procris huye de Céfalo. Un anciano pastor intenta entonces detenerla con las siguientes palabras:

Deh non fuggir donzella
Colui che per te muore.

[O doncella, no huyas
de quien por ti muere].

En el manuscrito de Mantua del *Orfeo* también encontramos otra *rappresentazione* mitológica, unas veces con el título de *Di Phebo et di Phetonte,* otras con los de *Phebo et Cupido* o *Dafne.* Por lo que se desprende del análisis de d'Ancona[39], la pieza enlaza a la perfección con las *Metamorfosis* de Ovidio. También aquí aparece la escena de la persecución: «Dopo di che, Apollo va pei boschi cercando Dafne, che resiste ai lamenti amorosi di lui, esposti in un lungo ternale». [Después de lo cual, Apolo va buscando por los bosques a Dafne, quien se resiste a sus súplicas amorosas, expuesto en una *stanza* triple].

El tercer interludio de la *Rappresentazione de San Uliva* (publicado por primera vez en 1568) se inicia con una escena de persecución[40].

... e in questo mezzo esca in scena una Ninfa adornata quanto sia possibile, e vada vestita di bianco con arco in mano, e vada per la scena. Dopo lei esca un giovanetto pur di bianco vestito con arco, e ornato leggiadramente senza

BIBLOSARTE

arme, il quale giovane, andando per la scena, sia dalla sopraddetta ninfa seguito con grande istanza senza parlare, ma con segni e gesti, mostri di raccomandarsi e pregarlo; egli a suo potere la fugga e sprezzi, ora ridendosi di lei e or seco adirandosi, tanto ch'ella finalmente fuori di ogni speranza rimossa resti di seguirlo...

[... y en este interludio, aparezca una ninfa tan adornada como sea posible, y que vaya vestida de blanco con un arco en la mano, y entre en la escena. Detrás suyo salga un joven vestido de blanco, con un arco, hermosamente vestido y sin armas, el cual, andando por la escena, sea perseguido insistentemente por la ninfa sin cruzar palabra, la cual sólo con señales y gestos, demuestre encomendarse a él y rogarle; entonces él huya, riéndose despreciativo hasta que, finalmente, habiendo perdido toda esperanza, ella deje de seguirlo...].

Si buscamos imitaciones directas de semejantes escenas teatrales, nuestra atención vuelve a centrarse en el *Orfeo:* por ejemplo, las representaciones de la saga de Orfeo de la serie de platos del museo Correr de Venecia, atribuida a Timoteo Viti, enlaza exactamente con la poesía de Poliziano[41].

Aunque someramente, también debemos mencionar aquí una serie de representaciones de ménades vestidas como ninfas a la antigua golpeando violentamente a un Orfeo tendido en el suelo —se trata de un dibujo de la escuela de Mantegna, un grabado en cobre anónimo conservado en el Kunsthalle de Hamburgo y un dibujo de Durero inspirado en este último. Es muy probable que estas representaciones hayan sido compuestas imitando directa o indirectamente la escena final del *Orfeo*[42].

De este modo se explica también la mezcla de vestimentas ideales con las contemporáneas. Si suponemos que en los festejos aparecían estas figuras ante los ojos de los artistas como elementos corpóreos integrantes de la vida en movimiento, entonces resulta fácil explicar el proceso de creación artística.

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. Las siguientes palabras de Jacob Buckhardt quien, una vez más se anticipa con una certera generalización, se entienden mejor en este contexto:

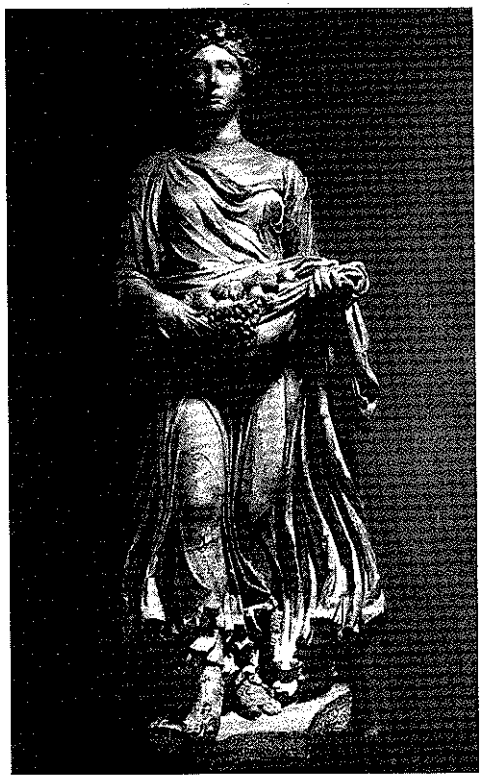
> Las fiestas italianas, en la más elevada de sus formas, suponen un auténtico tránsito de la vida al arte[43].

Quedan aún tres figuras por identificar y por poner en su lugar correspondiente. 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 aquélla, lleva la rama de rosal a modo de cinto sobre su vestido ornado de flores. 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 Céfiro y Flora[44]. 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.

La idea de buscar en el mundo de la Antigüedad un paralelo para los ropajes de la diosa de la Primavera nos sugiere también aquí un monumento concreto, aun cuando en esta ocasión sólo pueda considerarse como probable el que Botticelli tuviera un conocimiento directo, y no pueda afirmarse con la seguridad que en los casos anteriores. En la colección de los Uffizi se custodia la figura de una Flora[44] que, según cuenta Dütschke, fue vista en el Palazzo Pitti por Vasari en la segunda mitad del siglo XVI. Éste la describe haciendo mención especial de la vestimenta:

> *Una femmina con certi panni sottili, con un grembo pieno di varj frutti, la quale è fatta per una Pomona.*

BIBLOSARTE



15. *Pomona*, Florencia, Galleria degli Uffizi.

16. *Pallas*, intarsia, Urbino, Palacio Ducal.

BIBLOSARTE

[Una mujer con ciertas vestimentas sutiles, con el regazo lleno de frutas variadas, que representa a Pomona[46]].

También Bocchi[47] la vio en los Uffizi en 1591 con las mismas restauraciones que actualmente presenta (fig. 15): «Después, a mano derecha, se ve una diosa Pomona, cubierta de una vestimenta sutilísima, de hermosísima gracia, con frutos en la mano, con una guirnalda en la cabeza, sumamente admirada por los artífices»[s]. Es indiscutible que tanto en la estatua como en la figura del cuadro existe un cierto parecido en el tratamiento de la vestimenta que cae desde la rodilla ceñida en torno a la pierna izquierda que está en posición de avanzar. Además, es perfectamente factible que haya partido de este modelo (u otro semejante), sobre todo cuando el objeto es también el mismo: la figura de una joven coronada de flores que recoge flores y frutas en su regazo, concebida como alegoría personal de la estación que retorna[48].

En el caso de Hermes encontramos un paralelo en el reverso de una medalla de Niccolò Fiorentino hecha para Lorenzo Tornabuoni[49], el alumno de Poliziano[50] para cuya boda también fue pintado el fresco de Villa Lemmi al que antes hicimos referencia. Es probable que también en este caso la figura de Hermes fuera concebida como guía de las Gracias, las cuales se representarían en la medalla pareja de Giovanna Tornabuoni.

Las semejanzas externas que presenta la vestimenta de Hermes, el clámide, la espada curva, las medias botas aladas no son tan importantes como el hecho de que también esta figura aparezca en la medalla de Niccolò, cuyas creaciones parecen haber estado destinadas[51] al mismo sector de la sociedad florentina que se encontraba bajo la influencia de Poliziano[52]. La diosa de la Primavera se encuentra a la izquierda de su señora, Venus, quien se erige en centro del cuadro[53]. Sin embargo, antes de presentarla como soberana del conjunto, tenemos que indagar todavía sobre la razón del último personaje de su séquito, el Hermes que cierra la composición.

Las alas le caracterizan como el mensajero de los dioses; no distinguimos lo que hace con el caduceo que sostiene con la mano derecha sobre su cabeza. En la estampa coloreada de la Arundel-Society está disipando un macizo de nubes, al igual que se dice en la descripción de Bayersdorfer del *Klassischer Bilderschatz*[54]. Tampoco es posible saber en qué se apoya esta explicación; en cualquier caso, resulta más fácil otorgarle «un sentido» que no dárselo a la idea tan frecuentemente repetida de que Hermes tiene puesta su atención en los frutos de los árboles[55].

En el caso de Hermes, este autor no ha conseguido encontrar figuras similares en la fantasía contemporánea; le ha ocurrido lo que a Séneca cuando, ante la imagen alegórica de las Gracias, el saber histórico se le revelaba insuficiente: «Ergo et Mercurius una stand, no quia beneficia ratio commendat vel oratio sed quia pictori ita visum est». [Así pues, Mercurio aparece con ellas no porque los beneficios se incrementen con la razón o la elocuencia, sino porque fue así como lo vio el pintor]. ¿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?[56]

En realidad, de acuerdo con los resultados a que hemos llegado hasta ahora, su presencia en el cuadro no puede admitirse sin que el mentor de Botticelli hubiera albergado algún tipo de justificación simbólica. Una combinación similar de seres divinos con la Venus chipriota la encontramos, por ejemplo, en una oda de Horacio[57]:

O Venus, regina Cnidi Paphique
Sperne dilectam Cypron et vocantis
Ture te multo Glycerae decoram
Transfer in aedem.
Fervidus tecum puer et solutis
Gratiae zonis[58] *properentque Nymphae*
Et parum comis sine te Juventas
Mercuriusque.

BIBLOSARTE

[¡Oh, Venus, reina de Cnido y de Pafos, olvídate de tu amada Chipre y trasládate
a la lujosa mansión de Glícera, que te invoca con incienso en abundancia!
Apresúrense contigo el ardoroso niño y las Gracias, de cinturas desceñidas; las
Ninfas y la Juventud, poco agradable sin ti, y con ellas Mercurio[v]].

Supongamos que el lugar de la Juventud haya sido asignado a la diosa de la Primavera y que la expresión «properentque Nymphae» se hubiera elaborado con la persecución de Flora por Céfiro y se hubiera ilustrado con un ejemplo clásico; de este modo nos encontraríamos con el mismo séquito que en el cuadro de Botticelli. Una oda de Zanobio Acciaiuoli[59] titulada «Veris descriptio»[60] prueba que semejante imitación libre de las obras de Horacio era característica de los planteamientos de Poliziano y su círculo. Esta composición está escrita incluso en el mismo metro de la citada oda de Horacio; en ella Flora y las Gracias rinden homenaje a Venus:

Chloris augustam Charites que matrem
Sedulo circum refoveni honore
Veris ubertim gravido ferentes
Munera cornu.

[Chloris y las Gracias rodean a su augusta madre y la reviven con solícito homenaje,
ofreciendo un cuerno de abundancia lleno con los dones de la primavera].

En el centro del cuadro aparece Venus con «Nuestra Señora de la floresta, rodeada de las Gracias y las ninfas de la primavera toscana»[61]. Al igual que la Venus de Lucrecio, está concebida como «alegoría de la vida natural que se renueva todos los años»[62]:

Te, dea, te fugiunt venti, te nubila coeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine coelum[63].

[Ante ti, diosa, y a tu advenimiento huyen los vientos, huyen las nubes del cielo, la industriosa tierra te extiende una mullida alfombra de flores, las llanuras del mar te sonríen y un plácido resplandor se difunde por el cielo].

En esta misma obra (vv 737 y ss.) se describe la llegada de Venus con su séquito:

It Ver et Venus et veris praenuntius ante
Pennatus graditur Zephyrus, vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
cuneta coloribus egregiis et odoribus opplet. †

[Viene la Primavera, acompañada de Venus, y ante ella marcha el alado heraldo de Venus; mientras, siguiendo los pasos del Céfiro su madre Flora alfombra todo el camino con maravillosos colores y perfumes[v]].

En un pasaje del *Rusticus* de Poliziano[64] (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. Poliziano describe así la reunión de dioses en la época primaveral[65].

Auricomae, jubare exorto, de nubibus adsunt
Horae, quae coeli portas atque atria servant,
Quas Jove plena Themis nitido pulcherrima partu
Eddidit, Ireneque Diceque et mixta parenti
Eunomie, carpuntque recenteis pollice foetus:
Quas inter, stygio remeans Proserpina[66] *regno,*
Comptior ad matrem properat: comes alma sorori
It Venus, et Venerem parvi comitantur Amores:
Floraque lascivo parat oscula grata marito:
In mediis, resoluta comas nudata papillas[67]*,*
Ludit et alterno terram pede Gratia[68] *pulsat:*
Uda choros agitat nais...

[Al amanecer están presentes, desde las nubes, las Horas de cabellos dorados, las que guardan las puertas y los atrios del cielo,

BIBLOSARTE

a las que la bellísima Temis, después de unirse con Júpiter,
engendró en un parto nítido, Irene, Dique y Eunomía,
y cogen los frutos frescos con el pulgar;
regresando entre ellas Proserpina, muy acicalada, del reino Estigio,
se va corriendo hacia la madre; compañera nutricia para la hermana
va Venus y acompañan los pequeños Amores de Venus;
y Flora da agradables besos a su lascivo marido;
en el medio juega, suelta la cabellera, desnudos los pechos,
y la Gracia toca la tierra con un pie después del otro;
la Náyade mojada anima los coros...].

Si queremos dar a la *Primavera* un nombre que se corresponda con las ideas de la época en que fue creado, habría que denominar el cuadro: *Il regno di Venere,* «el reino de Venus». Una vez más, la justificación se encuentra en Poliziano y Lorenzo:

Poliziano, *Giostra* I, St. 68-70[69]:

St. 68 *Ma fatta Amor la sua bella vendetta*
Mossesi lieto pel negro aere a volo;
E ginne al regno di sua madre in fretta
Ov' è de' picciol suo' fratei lo stuolo
Al regno ove ogni Grazia si diletta,
Ove Beltà di fiori al crin fra brolo,
Ove tutto lascivo drieto a Flora
Zefiro vola e la verde erba infiora.

[Amor, realizada su venganza,
vuela en la oscura noche satisfecho
y llega presuroso hasta su madre,
con la que están también sus hermanillos;
al reino en que las Gracias son felices
y se cubre de flores la Belleza
y, tras de Flora el Céfiro volando
lascivo, adorna la hierba de flores[w]].

St. 69 *Or canta meco un po' del dolce regno,*
Erato bella che 'l nome hai d'amore

[Conmigo canta tú ese dulce reino,
hermosa Erato, en quien amor se nombra[x]].

A continuación, en la St. 70, se prolonga la descripción del reino de Venus en estrecha correspondencia con Claudiano[70]:

Vagheggia Cipri un dilettoso monte
Che del gran Nilo i sette corni vede.

[Adorna Chipre un monte deleitoso
que del Nilo puede ver sus siete brazos...[y]].

Un soneto de Lorenzo (op. cit. XXVII, p. 97) parece una imitación libre de la oda de Horacio antes mencionada:

Lascia l'isola tua tanto diletta
Lascia il tuo regno delicato e bello,
Ciprigna dea; e vien sopra il ruscello
Che bagna la minuta e verde erbetta.
Vieni a quest' ombra ed alla dolce auretta
Che fa mormoreggiar ogni arbuscello,
A' canti dolci d'amoroso augello.
Questa da te per patria sia eletta.
E se tu vien tra queste chiare linfe,
Sia teco il tuo amato e caro figlio;
Chè qui non si conosce il suo valore.
Togli a Diana le sue caste ninfe,
Che sciolte or vanno e senz' alcun periglio,
Poco prezzando la virtù d'Amore.

[Abandona tu amada isla,
deja tu reino bello y delicado,
diosa de Chipre; ven sobre el arroyo
que baña la menuda y verde hierba.
Ven a esta sombra y a la dulce brisa
que hace murmurar los arbustos,
con dulces cantos de amorosos pájaros.
Sea elegida esta tierra por ti como patria,
y si tú vienes entre estas claras corrientes,
venga contigo tu amado hijo,
que aquí no se conoce su valor.
Toma de Diana sus castas ninfas,
que van ágiles sin ningún peligro,
apreciando en poco el poder del Amor].

BIBLOSARTE

Pero también Lorenzo incluye a Flora y a Céfiro. En la *Selve d'Amore*[71] encontramos:

Vedrai ne' regni suoi non più veduta
Gir Flora errando con le ninfe sue:
Il caro amante in braccio l' ha tenuta,
Zefiro; e insieme scherzan tutti e due.

[Nunca más vista en su propio reino
es Flora, errando con sus ninfas;
su querido amante la tiene entre sus brazos,
Céfiro; y juntos bromean los dos].

Y asimismo, en el *Ambra* se dice lo siguiente[72]:

Zeffiro s' è fuggito in Cipri, e balla
Co' fiori ozioso per l' erbetta lieta.

[Céfiro ha huido de Chipre, y baila
ocioso con las flores sobre la hierba].

Compárese ahora con el texto anterior, el soneto XV[73]:

Qui non Zeffiro, qui non balla Flora.

[Céfiro y Flora no danzan aquí].

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 Oeste, a causa de cuyo amor Flora derrama las flores.

BIBLOSARTE

Tercera Parte
Orígenes externos de la composición de los cuadros

Botticelli y Leonardo

Si nos atenemos a los cálculos más prudentes, la *Giostra* no pudo ser compuesta antes del 28 de enero de 1475 (fecha del primer torneo de Giuliano de Medici) ni después del 25 de abril de 1478 (fecha de la muerte de Giuliano). El segundo libro del poema, que termina con el voto de Giuliano, tuvo que escribirse después del 26 de abril de 1476 ya que en él se menciona la muerte de la «ninfa» Simonetta (II, 10, 8), quien representa en realidad a la hermosa mujer del florentino Marco Vespucci, Simonetta Cattaneo, nacida en Génova y muerta de tisis el 26 de abril a la edad de veintitrés años[1]. La hipótesis de que estos dos cuadros alegóricos, imbuidos del espíritu de la Antigüedad, hayan surgido contemporáneamente al poema cobra mayor peso si se tiene en cuenta que de acuerdo con el análisis crítico-estilístico de Julius Meyers son de esa misma época.

También corroboran esta hipótesis las siguientes consideraciones. A diferencia de lo que ocurre en el poema, en el que sólo se alude a ella, la diosa de la Primavera aparece en ambas pinturas como elemento indispensable dentro del conjunto. Ciertamente, puede advertirse con claridad que Poliziano ya había empleado en el poema todos los elementos descriptivos y las mismas imágenes que luego utilizó Botticelli para configurar la diosa de la Primavera. Ya hemos demostrado que la diosa de la Primavera del *Nacimiento de Venus* de Botticelli presenta un ropaje y una postura similares a los de las tres Horas que reciben a la diosa del amor en obra de ficción del poeta italiano. Y del mismo modo, la «diosa de la Primavera» del *Reino de Venus* se corresponde con la «ninfa Simonetta».

Si admitimos la hipótesis de que se había solicitado de Poliziano que aconsejara a Botticelli para fijar en una imagen alegórica la memoria de Simonetta, entonces éste se habría visto obligado a prestar atención a los elementos representativos propios de la pintura. Ello le llevaría a trasladar los rasgos individuales que albergaba en su imaginación a figuras precisas del mundo pagano, pudiendo así sugerir al pintor la idea de una figura de contornos más definidos y, por ello, más fácil de plasmar pictóricamente: la de la compañera de Venus, la Primavera.

A partir de un pasaje de Vasari[2] podemos inferir que Botticelli había conocido a Simonetta. En él cuenta cómo descubrió el retrato de perfil de Simonetta pintado por Botticelli que pertenecía al duque Cosimo:

> *Nella guardaroba del signor Duca Cosimo sono di sua mano due teste di femmina in profilo, bellissime: una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo.*
>
> [En el depósito del duque Cosme hay dos bellísimas cabezas femeninas, de perfil, de su mano, de una de las cuales se dice que es la amante de Giuliano de Medici, hermano de Lorenzo[a]].

En la *Giostra* se describe el momento en que Giuliano la sorprende. «Ella está sentada sobre la hierba, tejiendo una guirnalda y, al ver al joven, se levanta atemorizada y coge con gracioso movimiento la orla del vestido, cuyo regazo esta lleno de las flores que ha recogido»[3]. Rizos dorados enmarcan su frente[4], su vestido está profusamente cubierto de flores y[5], al caminar, brotan flores bajo sus pies[6]:

> *Ma l'erba verde sotto i dolci passi*
> *Bianca gialla vermiglia azzurra fassi.*
>
> [mientras la hierba, ante sus suaves pasos,
> de colores variados se teñía][b].

Giuliano la sigue entonces con la mirada:

> *Fra sè lodando il dolce andar celeste*
> *E'l ventilar dell'angelica veste[7].*
>
> [y alaba sus andares celestiales
> y el vuelo angelical de su vestido][c].

BIBLOSARTE

Pero ¿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? Dos pinturas pueden ponerse en relación con la referencia de Vasari: una se encuentra en el Museo Real de Berlín[8], la otra en la colección del Instituto Städel de Frankfurt[9].

Ambas muestran una cabeza femenina de perfil; sobre un largo cuello se erige, casi en ángulo recto, la barbilla chata. La boca está cerrada, sólo el labio inferior cuelga ligeramente. La nariz casi forma un ángulo recto con el labio superior, dispuesto perpendicularmente. La punta de la nariz está un poco levantada, la aleta nasal destaca nítidamente; esto y el labio inferior colgante hacen que el rostro adquiera una expresión resignada. La frente alta se continúa en un cráneo alargado que da a la cabeza una apariencia cuadrada.

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 cabello ondea caprichosamente hacia atrás.

Ya en 1473, Poliziano, en una elegía[10], había comparado a Albiera degli Albizzi, quien había muerto joven, con una ninfa de Diana; también en este caso los cabellos constituyeron el *tertium comparationis*[11]:

> *Solverat effusos quoties sine lege capillos,*
> *Infesta est trepidis visa Diana feris.*
>
> [Cuántas veces se había dejado los cabellos sueltos sin ley,
> Diana fue vista preparada para atacar entre pavorosas fieras].

y también v. 79 y ss.[12]:

> *Emicat ante alias vultu pulcherrima nymphas*
> *Albiera, et tremulum spargit ab ore jubar.*
> *Aura quatit fusos in candida terga capillos,*
> *Irradiant dulci lumina nigra face.*
>
> [Resplandece más que las otras ninfas, bellísima de rostro
> Albiera, y derrama un brillo trémulo de su boca.
> La brisa agita sus cabellos flotando sobre su blanca espalda,
> Sus ojos negros brillan en su dulce faz].

Poliziano debió sentir una predilección muy especial por los peinados de las mujeres; basta leer en su oda «In puellam suam» v. 13-25[13] lo siguiente:

> *Puella, cujus non comas*
> *Lyaeus aequaret puer,*
> *Non pastor ille amphrysius*
> *Amore mercenarius,*
> *Comas decenter pendulas*
> *Utroque frontis margine,*
> *Nodis decenter aureis*
> *Nexas, decenter pinnulis*
> *Ludentium Cupidinum*
> *Subventilantibus vagas,*
> *Quas mille crispant annuli,*
> *Quas ros odorque myrrheus*
> *Commendat atque recreat.*
>
> [Niña, cuya cabellera
> no igualara el niño Baco,
> ni aquel pastor de Apolo,
> mercenario de amor;
> cabellera cayendo graciosamente
> a un lado y otro de la frente,
> en graciosos nudos de oro,
> entrelazada con gracia con plumitas
> de juguetones amorcillos;
> cabellera que encrespan mil anillos,
> que el rocío y el olor de la mirra
> aprecian y recrean].

La tabla conservada en Frankfurt (que indica la existencia de alguna relación entre la mujer representada y los Medici, ya que lleva un camafeo con el castigo de Marsias[14]) comparte los mismos rasgos con el cuadro berlinés, a excepción de su aspecto vacío, consecuencia del mayor tamaño (mayor que el natural) de la cabeza.

BIBLOSARTE

Da la impresión de que esta pintura es una réplica del taller de Botticelli a partir del cuadro de Berlín, casi como si se tratara de la reproducción de una cabeza ideal muy del gusto del momento. Sobre el cabello lleva un prendedor con plumas. Ya hemos tenido ocasión de ver semejantes «ninfas» con plumas sobre el cabello, llevando arco y flechas, en una *giostra* de 1466 en Padua[15]; precedían caminando a un carro sobre el que podía verse el Parnaso con Mercurio, y las musas al pie del monte sentadas en torno a la Fuente Castalia. El testimonio de un testigo presencial dice así:

> *Vedeansi poscia venire dieci Ninfe in bianca veste colle chiome sparse sul collo, con pennacchi d'oro in capo, armate d'arco e faretra, a foggia di cacciatrici*[d].

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. Como en los retratos, un largo cuello da paso a la cabeza cuadrada con la división tripartita y simétrica de la línea del perfil en la frente, nariz, boca y barbilla. La boca está cerrada y el labio inferior sobresale ligeramente.

Podría identificarse con mayor seguridad con la mujer que representa el cuadro berlinés si la diosa de la Primavera no tuviera la cabeza algo levantada y si, por otro lado, la cabeza del retrato de Berlín estuviera en riguroso perfil: la boca parecería entonces más pequeña, las cejas más arqueadas y el globo ocular ya no parecería tan perfectamente redondo.

Un retrato de perfil con la inscripción «Simonetta Januensis Vespuccia», propiedad del duque de Aumale[16], podría servirnos de punto de partida para la comparación, pero este cuadro ha sido razonablemente atribuido a Piero di Cosimo[17] —nacido en 1462— de modo que no pudo pintarse del natural. La modelo es representada como Cleopatra en el momento de ser mortalmente mordida por la serpiente.

Incluso en la mediocre reproducción publicada en *L'Art* (1887, p. 60) podemos reconocer que se trata del mismo tipo, salvo que aquí todos los elementos tienen mayor suavidad; el peinado, que aparece colocado más hacia detrás, está también «fantásticamente» guarnecido con perlas, aunque carezca de su extremo ondeante. La suposición de que la diosa de la Primavera del *Reino de Venus* que se vuelve hacia el espectador presenta también los rasgos idealizados de Simonetta es bastante plausible, aunque sólo sea porque sus formas difieren del tipo habitual de Botticelli; sin embargo, sólo un análisis de las proporciones ofrecería una prueba concluyente[18].

Cuatro sonetos[19] de Lorenzo nos suministran un elocuente testimonio de la profunda impresión que le causó la muerte de Simonetta. Lorenzo consideró este acontecimiento y la expresión poética en que lo había plasmado lo suficientemente significativos como para añadirles un comentario al estilo de la *Vita Nova* de Dante; allí describe pormenorizadamente el estado de ánimo en que se gestaron los poemas.

En el primer soneto, Lorenzo cree ver otra vez a Simonetta en una estrella resplandeciente que vislumbra de noche cuando piensa afligido en ella. En el segundo soneto, la compara con la flor Clitia que espera inútilmente volver a ver el Sol que le proporciona la vida. En el tercer soneto, llora su muerte que le ha robado toda alegría, acompañado en su lamento de las gracias y las musas. El cuarto soneto constituye la expresión de su más profundo dolor. No ve otra salida que la muerte para escapar a la angustia que le consume.

Si consideramos que el origen del *Reino de Venus* fue un acontecimiento dramático, resulta más fácil entender la actitud y la postura de Venus. Ésta mira al espectador con gravedad, con la cabeza algo inclinada hacia la mano derecha que levanta con un gesto de admonición. Botticelli lo ha ilustrado de forma muy similar a las palabras que Dante pone en boca de Matilde cuando ésta le hace reparar en la llegada de Beatriz:

BIBLOSARTE

Quando la donna tutta a me si torse,
Dicendo: frate mio, guarda ed ascolta[20].

[cuando a mí la mujer volvió el semblante,
diciendo: «Escucha y mira, hermano mío»][d].

De la misma forma Venus, rodeada de las criaturas eternamente jóvenes de su reino, podrá referirse con las palabras de Lorenzo[21] al reflejo pálido, perecedero y terrenal, de su poder:

Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c' è certezza.

Con un estado de ánimo semejante, Bernardo Pulci invoca en su elegía a los habitantes del Olimpo para que vuelvan a enviar a la tierra a la «ninfa» * Simonetta, que se encuentra entre ellos[22]:

v. 1 *Venite, sacre e gloriose dive*
Venite Gratie lagrimose e meste
Acompagnar quel che piangendo scrive.
v. 10 *Nymphe se voi sentite i versi miei*
Venite presto et convocate Amore
Prima che terra sia facta costei.
v. 145 *Ciprigna, se tu hai potenza in celo,*
Perchè non hai col tuo figluol difesa
Costei, de' regni tuoi delitia e zelo?
v. 166 *Forse le membra caste e peregrine*
Solute ha Giove, e le nasconde e serra,
Per mostrar lei fra mille altre divine;
v. 169 *Poi ripor la vorrà più bella in terra,*
Sì che del nostro pianto il cel si ride
Et vede el creder nostro quanto egli erra.
v. 191 *Nympha, che in terra un freddo saxo copte*
Benigna Stella hor su nel ciel gradita
Quando la luce tua vie si scopre
* *Torna a veder la tua patria smarrita*[23].

Es probable —aunque sólo hipotético— que Lorenzo y sus amigos quisieran conservar el recuerdo de la «Bella 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.

Determinadas alusiones de P. Müller-Walde en la primera parte de su *Leonardo*[24] 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; hecha la salvedad de que considera la propia visión del torneo como fuente de inspiración, y no el poema mismo de Poliziano. Y, sin embargo, precisamente los dibujos de Windsor (en M.-W., láminas 38-39) pueden explicarse satisfactoriamente mediante las figuras que aparecen en el poema conmemorativo de Poliziano, mientras que la «joven armada con coraza», «el joven con la lanza» o la «Beatriz» sólo con dificultad pueden relacionarse con la *Giostra*.

El «joven con la lanza»[25] 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 de mujer que M.-W. llama «Beatriz»[26]. Se levanta el vestido —el cabello y los ropajes de la «ninfa» aún ondean al viento— y vuelve la cabeza hacia Giuliano para decirle, señalando a Florencia[27]:

I non son qual tua mente in vano auguria
Non d'altar degna non di pura vittima;
Ma là sovr' Arno nella vostra Etruria
Sto soggiogata alla teda legittima.

[No soy, como tu mente en vano finge,
ni digna de un altar ni de sus víctimas,
pues que aquí, junto al Arno, en vuestra Etruria,
sujeta estoy a justo matrimonio][e].

Así, «la joven armada con coraza» podría ser la imagen de Simonetta que se aparece a Giuliano en sueños[28]:

BIBLOSARTE

Pargli veder feroce la sua donna
Tutta nel volto rigida e proterva...
Armata sopra alla candida gonna,
Che 'l casto petto col Gorgon conserva.

[Parécele que adusta ve a su amada
y que, con rostro rígido y altivo,...
que, armas sobre su blanca vestidura,
el pecho se protege con Gorgona][f].

El joven a caballo (lámina 38) habría que identificarlo con Giuliano encaminándose al torneo. En el caso de este dibujo es muy probable —como pretende M.-W.— que el recuerdo del propio torneo haya contribuido a la disposición de los detalles. 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. Esto se desprende de un pasaje de su *Trattato*[29]:

... ma solo farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o' inpressi dal soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro.

[... 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].

En otro pasaje Leonardo presenta la Antigüedad, de manera aún más evidente, como modelo ejemplar de los motivos en movimiento[30]:

... et imita, quanto puoi, li greci e latini so'l modo del scoprire le membra, quando il uento apoggia sopra di loro li panni.

[... cuando te sea posible, imita a los griegos y a los latinos en el modo de descubrir los miembros, cuando el viento aprieta sobre ellos los paños].

Un relieve de estuco[31] del museo Kensington, una ninfa en arrebatado movimiento sobre el modelo de una ménade antigua (aproximadamente el tipo 30 de Hauser) podría ser el resultado de esta valoración artístico-teórica de la Antigüedad. Que Leonardo conociera un relieve neoático de este tipo se deduce de una sanguina de la Ambrosiana en la que aparece representado un sátiro con un león (aproximadamente el tipo 22 de Hauser)[32].

Ahora bien, sólo un análisis pormenorizado de la influencia de la Antigüedad en las proporciones probaría la relación que une imágenes tan diversas de Simonetta —ello constituiría el complemento adecuado al presente trabajo—. El punto de partida para cumplir este objetivo volvemos a encontrarlo en Botticelli (con la imagen de Simonetta conservada en Frankfurt); sin embargo, en el curso de nuestra exposición, Leonardo tendrá que pasar a un primer plano ya que fue el verdadero elaborador del problema. Sólo en otro pasaje Leonardo menciona expresamente la Antigüedad: en su referencia a Vitruvio para las proporciones del cuerpo humano[33].

Si pudiera aclararse la influencia que ejerció la Antigüedad en el primer Renacimiento en las ideas tocantes a las proporciones, podríamos apoyarnos en las palabras de aquel artista que aunó una insuperable comprensión de lo singular y lo particular con una capacidad, igualmente vigorosa, para observar lo común y regular; 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.

Sandro Botticelli tiene para cualquier objeto inmóvil, netamente delimitado, el ojo atento propio de un «pintor-orfebre» florentino; esto se hace patente en el caso de los elementos ornamentales, en la amorosa exactitud con que observa y reproduce cada detalle. Que el detalle nítido es el elemento fundamental de su concepción artística se desprende de que no concede ningún valor artístico al «sentimentalismo» del paisaje. Leonardo re-

BIBLOSARTE

fiere textualmente que Botticelli solía decir que «no tiene sentido pintar paisajes; sólo hace falta arrojar contra la pared una esponja empapada en diversos colores y, acto seguido, puede verse en las manchas que deja el más hermoso de los paisajes»[34]. Por su falta de interés por el paisaje, Leonardo atribuye a Botticelli el carácter de «pittore universale»; y añade: «e queste tal pittore fece tristissimi paesi».

Si bien Botticelli tiene en común con la mayoría de sus contemporáneos la observación atenta de los detalles, al reproducir figuras humanas su predilección por los estados de ánimo serenos le conduce a dotar a las cabezas de esa belleza estática y ensoñadora que, aún hoy, es admirada como el distintivo peculiar de sus creaciones[35]. De algunas de las mujeres y los jóvenes de Botticelli podría decirse que acaban de pasar del sueño a la conciencia del mundo exterior pero que, a pesar encontrarse en el mundo, las imágenes oníricas resuenan todavía en su mente.

Resulta claro que el temperamento artístico de Botticelli, con su preferencia por la belleza serena[36], 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 la sugestión de vida. A Botticelli le gustaba utilizar la ligereza de este repertorio figurativo para mostrar seres humanos enardecidos, o simplemente agitados interiormente.

En el siglo XV, «la Antigüedad» no exigía de los artistas que prescindieran de las formas expresivas estudiadas del natural —como sí se hará en el Cinquecento para la ilustración de temas de la Antigüedad, «a la antigua»— sino que tan sólo dirigía su atención hacia el problema más difícil de las artes plásticas, el de retener las imágenes de la vida en movimiento.

Con qué fuerza penetró en los artistas florentinos del Quattrocento el sentimiento de pertenencia a la Antigüedad lo pone de manifiesto su enérgico intento por encontrar formas similares en la vida real y de perfeccionarlas mediante su propio trabajo. Si en este proceso la «influencia de la Antigüedad» condujo a una repetición mecánica de los motivos externos de movimiento intenso, esto no radica en «la Antigüedad» propiamente dicha, a partir de cuyo universo figurativo también pueden encontrarse —siguiendo a Winckelmann— pruebas igualmente convincentes de la existencia de modelos para la representación de su elemento contrario —la «serena grandeza»—, sino que se deberá a la falta de reflexión artística de los artistas figurativos.

Botticelli era uno de aquellos pintores demasiado maleables. «Pero cuanto más logramos aproximarnos a un maestro» dice Justi[37] «y le hacemos hablar a base de interrogarlo incansablemente, más rígidamente aparece encerrado en sus obras como en un mundo propio. Para decirlo escolásticamente, todos los elementos genéricos, como el linaje, la escuela y la época, que ha recibido de otros, comparte con otros y deja a otros en herencia, constituyen tan sólo su segunda esencia (δευτέρα οὐσία), mientras que lo individual, lo idiosincrásico, vendría a ser su primera sustancia (πρώτη οὐσία). La característica del genio es la iniciativa».

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.

BIBLOSARTE

* Cuatro tesis

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 la forma de un contorno ideal.

IV

El Manierismo o Idealismo artístico es tan sólo un caso particular del reflejo automático de la imaginación artística.

Extracto de L'Arte, año V, fascículo XI-XII, (1902) *A propósito de la* Palas *de Botticelli*

Como complemento de mi artículo «La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli», aparecido en la página 71 del presente volumen de esta revista, publico la fotografía de una *intarsia* del Palazzo Ducale de Urbino que me ha señalado amablemente el dr. Warburg [fig. 16]. La analogía entre la Pallas de la *intarsia* y la descrita en la *Giostra* de 1475 es tal que se demuestra a simple vista.

Sin embargo, no será inútil recordar que Baccio Pontelli, florentino y discípulo de Francesco Giovanni, alias «il Francione», a quien se atribuyen «los dibujos y las *intarsias* que adornan las magníficas puertas de las salas» del palacio de Urbino, se encontraba probablemente en Florencia en 1475, asistiendo con su maestro a las labores del Palazzo della Signoria[1]. Sólo a la muerte de Luciano Laurana (1479) le sucedió en los trabajos del Palacio ducal de Urbino[2].

Notas

Primera parte: El *Nacimiento de Venus*

[a] Trad. de Julio E. Payró; Vasari, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos*, ed. Éxito, 1962, p. 166.

[1] (1881), p. 121; no se especifican las medidas con más precisión; tampoco se menciona el tamaño en el texto del *Klassischer Bilderschatz*. [Catálogo 1927: 1,75: 2,785 m].

[b] «El Nacimiento de Venus. La diosa sale de una concha en medio del mar. A la izquierda aparecen dos vientos que, volando sobre las ondas, empujan a la diosa hacia la orilla; a la derecha hay una joven que representa la Primavera. —Tamaño natural».

[2] *Die Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts*, Berlín (1890), p. 50 nota. También Woermann, *Sandro Botticelli*, p. 50 en Dohme, *Kunst und Künstler* (1878), II. XLIX, lo cita estableciendo una analogía.

[c] «Es ist sehr wahrscheinlich, dass Botticelli die antike Schilderung der Geburt der Venus im zweiten Homerischen Hymnus auf Aphrodite gekannt und seiner Darstellung zugrunde gelegt hat. Schon im Jahre 1488[c] wurden die Homerischen Hymnen aus einer Florentiner Handschrift durch den Druck veröffendicht, und es ist daher anzunhemen, dass der Inhalt schon einige Zeit vorher in den Florentiner Humanistenkreisen und speziell dem klassisch gebildeten Lorenzo bekannt war».

[3] Berlín, 1888, II, 232 y ss. La *Giostra* es un poema escrito con motivo del torneo de Giuliano celebrado en el año 1475; fue redactado entre 1476 y 1478 y quedó inconcluso a causa del

BIBLOSARTE

asesinato de Giuliano en 1478. En el libro primero, se describe el reino de Venus; en el segundo y último, la aparición de la ninfa que, por mandato de Venus, debía convertir al amor al «rudo» cazador Giuliano. Cf. Gaspary, op. cit., pp. 228-223. La edición de G. Carducci: *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M. A. A. Poliziano*, Florencia, Barbèra (1863) (de la que se han tomado estas citas), con su amplio estudio crítico de las fuentes, ha constituido un punto de referencia esencial para el presente trabajo.

[4] Libro I, estancias 99-103. Cf. Carducci, op. cit., p. 56.

[5] Cf. Vasari-Milanesi, p. 312, y Ulmann, *Eine verschollene Palas Athenea des Sandro Botticelli. Bonner Studien für Kekulé* (Leipzig 1890), pp. 203-213.

[6] 1. La castración de Saturno. 2. El nacimiento de las ninfas y los gigantes. 3. El nacimiento de Venus. 4. La llegada de Venus a la Tierra. 5. La llegada de Venus al Olimpo. 6. El propio Vulcano.

[7] 1. El rapto de Europa. 2. Júpiter transformado en cisne, lluvia de oro, serpiente y águila. 3. Neptuno en forma de carnero y de toro. 4. Saturno en forma de caballo. 5. Apolo persiguiendo a Dafne. 6. Ariadna abandonada. 7. La llegada de Baco y 8. su séquito. 9. El rapto de Proserpina. 10. Hércules travestido de mujer. 11. Polifemo y 12. Galatea.

[d] Trad. de Félix Fernández Murga. Ángel Poliziano, *Estancias, Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 113 y 115.

[8] Trad. alemana de Schwenk, Frankfurt, (1825).

[e] Trad. de Alberto Bernabé Pajares. *Himnos Homéricos. La «Batracomiomaquia»*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1978, p. 201.

[9] Sobre la relación existente con la Venus de Medici véanse: Michaelis, *Archäeologische Zeitung* (1880), pp. 13 y ss., y *Kunstchronik*, 1890, col. 297-301; también, Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (1889), pp. 224-225. Además, se debe tener en cuenta una ilustración del ms. Plut. XLI, cod. 33 de la biblioteca Laurenziana para un poema de Lorenzo de Medici f. 31 [Fig. 2 véase también p. 335]. Cf. Vasari-Milanesi, III, 330. Sobre los epigramas de Poliziano dedicados al *Nacimiento de Venus* véase I. del Lungo, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di M. A. A. Poliziano*, Florencia, Barbèra (1867), p. 219.

[10] De forma muy similar a la Venus de Botticelli de Berlín (Cat. 1883, n.º 1124), reproducción en Meyer, op. cit., p. 49. El cabello ondea hacia la izquierda, sobre el hombro caen dos pequeñas trenzas.

[11] Gaspary, op. cit. II, p. 232, parece pensar en la relación inversa.

[12] Vasari-Milanesi, VII, 143, Ludovico Dolce, *Aretino*, p. 80. *Quellenschriften für die Kunstgeschichte*, II; cf. R. Springer, *Raffael und Michelangelo*, 1883², II, p. 58. R. Foerster, *Farnesina-Studien*, 1880, p. 58. E. Müntz, *Précurseurs de la Renaissance*, 1882, pp. 207-208, concluye un minucioso análisis de la *Giostra* con las siguientes palabras: «en cherchant bien on découvrirait certainement que Raphael n'est pas le seul artiste qui s'en soit inspiré» [examinando con atención se descubriría que, ciertamente, Rafael no es el único que se ha inspirado en ello]. Sobre la relación que establece Müller-Walde, *Leonardo*, 1889, entre Leonardo y la *Giostra* véase infra, p. 110.

[13] Editado por Janitschek, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI, pp. 129 y ss. (Viena, 1877).

[14] Lützow, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV (1879), p. 61.

[15] 1879, p. 157.

[e] Trad. de Joaquim Dols Rusiñol. *Sobre la pintura*. León Battista Alberti. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1976, pp. 135-136.

[16] Cf. Janitschek, op. cit. p. III.

[17] Destaca sobre todo en los orbes del Zodiaco y los planetas. Reproducciones por separado en Ch. Yriarte, *Rimini*, París, 1882, véanse, por ejemplo, Mercurio (lámina 105), p. 216 y Marte (lámina 107), p. 217. Burmeister se ha ocupado recientemente de estas representaciones, *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, Breslau, Inaug.-Dis., 1891.

[18] En *De re militari* [XII, 12] (edición príncipe, Verona, 1472). La cita es de Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance*, Stuttgart, (1879) p. 108.

[19] Cf. carta que dirigió en 1454 a su maestro de obras Matteo de' Pasti. Reproducida por Guhl-Rosenberg, *Künstlerbriefe* (1880), p. 33.

[20] «Über ein Vorbild neu-attischer Reliefs», *Berliner Winckelmannsprogramm* (1890), pp. 97-124.

[21] Cf. Hauser, *Die Neu-Attischen Reliefs*, Stuttgart (1889), p. 15, n.º 17.

[22] Cf. , entre otros, F. Müntz, *Précurseurs*, p. 9.

[23] Reproducido por Müntz, op. cit., p. 68. Segundo relieve del batiente izquierdo de la puerta. [*Klassiker der Kunst: Donatello*, pp. 74, 78].

[24] [fig. 5] Semper, *Donatellos Leben und Werke* (1887), p. 38 piensa ya en un modelo «al estilo de Scopas».

[25] Op. cit., p. 123.

[26] *Archäologische Zeitung*, 1866, lámina 216, y Robert, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs* (1890) II, LXI, 190'. ¿No imitarían también, aunque de forma libre, las otras dos mujeres a la mujer con el niño que aparece en el sarcófago?

[27] N.º 211. Fol. 251. Cf. Jahn, *Sächsische Berichte* (1868), p. 224.

[28] [Fig. 3] Cf. Yriarte, op. cit., lámina 112, p. 222.

[29] *Giostra*: véase el nacimiento de Venus (I, 200, 2), la llegada de Venus a la Tierra (I, 100, 5-6) y al Olimpo (I, 103, 3-4). El rapto de Europa (I, 105, 5-7). El rapto de Proserpina (I, 113, 3-4). Baco y Ariadna (I, 110, 5).

[f] Trad. de Félix Fernández Murga, op. cit., p. 115.

[30] En los *Fastos* según Moschus, cf. Haupt, *Ammerkungen zu d. Met.* II, 874 y ss. (Berlín 1857, p. 94).

[g] .....«mira atrás a la playa que ha dejado al ser raptada».

Trad. de Antonio Ruiz de Elvira. *Metamorfosis*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1990, p. 81.

BIBLOSARTE

[h] «Ella está asustada».
Trad. de Antonio Ruiz de Elvira, op. cit., p. 81.
[i] *«Esa brisa que hace también ondular sus rubios cabellos».*
Trad. de Manuel Antonio Marcos Casquero, *Fastos.* Editora Nacional. Madrid, 1984, p. 371.
[j] «las brisas que se le enfrentaban agitaban sus ropas al choque, y un aura suave le empujaba hacia atrás los cabellos».
Trad. de Antonio Ruiz de Elvira, op. cit., p. 28.
[k] «sus ropas trémulas ondulan al soplo de la brisa».
Trad. de Antonio Ruiz de Elvira, op. cit., p. 81.
[l] «La brisa hincha su ropa».
Trad. de Manuel Antonio Marcos Casquero, op. cit. p. 371.
[m] «con la mano derecha se agarra a los cuernos mientras apoya la otra en el lomo».
Trad. de A. Ruiz de Elvira, op. cit., p. 81.
[n] «Más de una vez alejó del mar sus pies juveniles».
Trad. de M. A. Marcos Casquero, op. cit., p. 371.
[o] «temerosa del contacto de las saltarinas aguas».
Trad. de M. A. Marcos Casquero, op. cit. ,p. 371.

[31] Ya que los *Epitalamios* de Claudiano son en general el modelo preferido de Poliziano, cf. Gaspary, op. cit., p. 229.

[p] Trad. de Félix Fernández Murga, op. cit., p. 119.

[32] La cita procede de Claudiano, *De Raptu Proserpinae,* II, v. 247 y ss.

[33] Se habla de Apolo.

[q] Trad. de Antonio Ruiz de Elvira, op. cit., p. 177.
[r] Trad. de Antonio Ruiz de Elvira, op. cit., p. 117.

[34] Cf. Alberti, *supra,* p. 11, «dal vento dolce voleranno».

[s] Trad. de Félix Fernández Murga, op. cit. p. 91.
[t] Trad. de José-Ignacio Ciruelo. Ovidio. *Arte de Amar,* Ed. Bosch, Barcelona, 1979, p. 179.

[35] Sigue casi por completo a Claudiano, *De Nuptiis Honor, et Mariae.* cf. Carducci sobre los versos citados.

[v] Trad. de Félix Fernández Murga, op. cit., p. 99.

[36] Sobre Venus y su cabellera hay que mencionar a Ovidio: (*Amores* I, 14, 31 y ss.)

Formosae periere comae: qua vellet Apollo,
Quas vellet capiti Bacchus inesse suo.
Illis contulerim, quas quondam nuda Dione
Pingitur umenti sustinuisse manu.

[Ya no existe aquella bella cabellera de que Apolo y Baco hubieran estado celosos, aquella cabellera comparable a la que Dione, saliendo desnuda de la espuma de las olas, sostenía con sus húmedas manos. Trad. anónima. Ed. Librerías de Juan Mariana y Sanz, Valencia, 1878, p. 51].

[37] Entre otros, Meyer, op. cit., p. 50, y el texo del *Klassischer Bilderschatz* III. en op. cit.

[38] Igualmente en *Epistulae ex Ponto* III, I, v. 11: «Tu neque ver sentis cinctum florente corona».

[w] Trad. de Antonio Ruiz de Elvira, op. cit. p. 45.
[x] Trad. de Manuel Antonio Marcos Casquero, op. cit. p. 347.

[39] Aunque es más correcto interpretar «cinctum florente corona» como coronada (es decir, sobre la cabeza). Los *Fastos* de Ovidio fueron también tema fundamental de las conferencias públicas de Poliziano; cf. Gaspary, op. cit., II, p. 667. Sobre su poema a la manera de los Fastos véase Mencken, *Vita Poliziani,* Leipzig (1736), p. 600.

[40] Primera edición de 1556, fol. CXIX v°.

[41] Dato erróneo, sería *Metamorfosis* II.

[42] La *Hypnerotomachia* fue compuesta por el dominico Francesco Colonna (muerto el 2 de octubre de 1527 en Venecia). Según el prefacio que Leonardo Crasso, editor del libro, escribió para la primera edición de 1499 (Aldo Manuzio, Venecia), el libro fue escrito en 1467 en Treviso. Cf. A. Ilg, *Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili,* (Viena, 1872); también, Lippman, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* IV, 1884, p. 198. J. W. Appel (Londres 1888) ha editado recientemente reproducciones de los grabados. *

[43] Fol. m IV v.

[44] En este caso se ha entendido correctamente (*cinctum*-coronada) el pasaje de Ovidio antes citado.

[45] *Subucula:* túnica interior.

[46] *Chyrotropus:* brasero. *Vulg. Interpr. Levit.* II, 35.

[47] *Buccatus.*

[y] Trad. de Pilar Pedraza. *Sueño de Polifilio,* II, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1981, p. 166.

[48] Cf. Fig. 4.

[49] Véase, sólo por mencionar el ejemplo más importante, la descripción de las «Nymphe» sobre el obelisco y su reproducción Appel n.° 5, también Appel n.° 9, 10, 2, 76/78.

[50] *Flora in Campagna [Versi e Prose di Luigi Alamanni]* ed. Raffaelli (1859), I, p. 4.

[z] [N.° 20. Estudio para una composición de Venus saliendo de las ondas para el cuadro de los Uffizi].

[51] En Chantilly, cf. Fig. 7. Cf. Ph. de Chennevières, *Gazette des Beaux Arts,* 1879, p. 514. «Notons encore la Vénus sortant de l'onde et entourée de naiades, du même Botticelli, première pensée du tableau des Offices de Florence et provenant de la collection Reiset». [Consideremos aún la Venus que sale de las ondas rodeada de náyades, del propio Botticelli; primera idea para el cuadro de los Uffizi de Florencia, procedente de la colección Reiset].

[52] Statius, *Achilleis,* v. 836 y ss.:

Nec servare vices nec bracchia iungere curat;
Tunc molles gressus, tunc aspernatur amictus
Plus solito rumpitque choros et plurima turbat.

[53] Cf. *Beschreibung Roms,* III, I, pp. 349 y ss., y Dessau, *Sitzungsbericht der Berliner Akademie,* 1883, II, pp. 1.077 y ss.

[54] *Ancient Marbles in Great Britain,* p. 735.

[aa] «To the left of Achilleus are visible four daughters of Lykomedes: one in a chiton and a chlamys draped like a shawl, and in a position similar to that of Achilleus, is holding a citha-

BIBLOSARTE

ra (restored at the top) in her l. arm; another dressed in the same way, is hurrying l. (her forearms and flute have been added by the restorer); of the two other sisters only the heads are visible in the back ground».

[55] En Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, II, lámina XIX, 34. Después, Fig. 6.

[56] Dessau, op. cit., p. 1.093.

[57] Cf. edición de Oettingen, p. 733.

[58] Lib. XXXVI, 5, 29.

[59] Hain, *Repertorium*, 13.087.

[60] Hain, *Repertorium*, 13.090.

[61] Hain, *Repertorium*,13.094.

[62] Según la edición de 1534, p. DCCLXVII.

Apéndice: La *Palas desaparecida*

[1] Cf. supra, p. 114, nota 5.

[2] *Histoire de la Renaissance*, I, como impresión a color.

[3] E. Müntz, *Les Collections des Médicis au XV^me siècle*, París, 1888, p. 86: «Nella camera di Piero. Uno panno in uno intavolato messo d'oro alto bra. 4 in circha e largo bra. 2: entrovi una * fighura di Pa(llade) et con uno schudo dandresse (sic) e una lancia d'archo di mano di Sandro da Botticello, f. 10».

[4] III, 312.

[a] Trad. de Julio E. Payró, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos*, ed. Éxito, Barcelona, 1956, p. 23.

[5] Impreso en la *Biblioteca Rara* de C. Tèoli [1863], p. 22. También Del Lungo, op. cit., p. 164, remite a Giovio respecto al epigrama CIV: «Pro Petro Medice»: «In viridi teneras exurit flamma medullas».

[b] Usò il magnifico Pietro, figliuolo di Lorenzo, come giovane ed innamorato, i tronconi verdi incavalcati i quali mostravano fiamme, e vampi di fuoco intrinseco, per significare che il suo ardor d'amore era incomparabile, poi ch'egli abbruciava le legna verdi, e fu questa invenzione del dottissimo uomo M. Angelo Poliziano, il quale gli fece ancor questo motto d'un verso latino: «In viridi teneras exurit flamma medullas».

[6] En los *Ragionamenti*, Vasari asigna los bronconi a Giuliano el Viejo como blasón amoroso: «Dicono che questa impresa portò Giuliano nella sua giostra sopra l'elmo, dinotando per quella, che, ancora che la speranza fusse dello amor suo tronca, sempre era verde, e sempre ardea, nè mai si consumava». [Dicen que Giuliano llevó esta divisa sobre el yelmo en su torneo, manifestando con ella que, aunque vana, su esperanza amorosa siempre estaba verde, siempre ardía y nunca se consumía]. Vasasri-Milanesi, VIII, p. 118. Todavía en 1513, Lorenzo, el hijo de Piero, llevaba el «Broncone» como distintivo de su grupo de carnaval. Vasari-Milanesi, VI. p. 251.

[7] Estas medidas se obtienen a partir de los siguientes datos: en el inventario de Lorenzo, en la p. 85, se menciona «Una storietta di bronzo di br. 1 per ogni verso, entrovi uno Christo crucifixo in mezzo di dua ladroni con otto fighure a pie, f. 10». Este relieve cuadrado en bronce es sin duda alguna idéntico a la *Crucifixión* en el Bargello, en Florencia, que M. Semrau, *Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo*, 1891, pp. 206-209, acredita como obra de Bertoldo di Giovanni. Según la información que ofrece Semrau, el relieve tiene una altura y una anchura de 61 cm. En consecuencia, se obtienen las medidas antes mencionadas para el cuadro de Botticelli.

[8] Ejemplar en el Berliner Kupferstichkabinett (2998a). Encontramos una reproducción de esta xilografía, junto con el texto, en Geiger, *Renaissance und Humanismus*, p. 198 (lámina 9).

[9] St. II, 41 y ss.

[10] Fig. 8 [según una nueva fotografía].

[11] Esta conclusión concordaría con la suposición de Lippmann, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, (1882), p. 187 y ss., que sitúa la elaboración de las xilografías de la *Giostra* en los años 1499/1500 y que encuentra «la línea artística de Botticelli claramente marcada» en las ilustraciones para las *Rappresentazioni*.

[12] Recientemente, también se ha intentado demostrar que la efigie del conocido como «Pico della Mirandola» conservada en los Uffizi es un retrato de Piero di Lorenzo pintado por Botticelli entre 1492 y 1494. Cf. *Archivio storico dell'Arte*, I, 290 y p. 465.

Segunda parte: La *Primavera*

[1] Cf. p. 91 (fig. 10).

[a] Trad. de Julio E. Payró; Vasari, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos*, ed., Éxito, 1962, p. 166.

[2] Actualmente la *Primavera* se encuentra en la Academia de Florencia [Uffizi, sala VI, n.º 8.360]. De acuerdo con los datos que ofrece el *Klassischer Bilderschatz* , I (1889), p. X, Fig. n.º 140, pintura sobre tabla 203 x 314 cm.

[3] Sin embargo, G. Kindel, *Mosaik zur Kunstgeschichte*, 1876, p. 398, ha indicado claramente que ambos cuadros eran complementarios.

[4] Cf. Bayer, *Aus Italien*, 1885, p. 269, «Frau Venus in der Renaissance»: «...ist es der Zephyr, welcher die Nymphe der Waldflur anweht und umfängt? Rosenknospen quellen aus ihrem Mund und gleiten auf das Gewand der Nachbarin herab. Diese ist wohl Flora selbst». [¿es Céfiro el que rodea a la Ninfa de los bosques y sopla sobre ella? De la boca de ésta brotan capullos de rosa que resbalan sobre el ropaje de la joven que está junto a ella. Probablemente se trata de la propia Flora].

[5] Sin embargo, en el texto del tercer volumen del *Klassischer Bilderschatz* (1891), p. VIII, se menciona Castello como lugar de destino, de acuerdo con Vasari; en el fondo es muy probable que estuviera destinado a Careggi, centro de reunión de la sociedad platonizante.

BIBLOSARTE

[b] «Alegorie auf den Frühling. In der Mitte steht Venus, über deren Haupt der schwebende Amor glühende Pfeile nach den links tanzenden Grazien verschiesst. Neben diesen Merkur, welcher mit dem Caduceus die Nebel in den Baumwipfeln zerstreut. Auf der rechten Hälfte geht Flora rosenstreuend durchs Gefilde, während der fliehenden Erdnymphe bei der Berührung Zephyrs Blumen aus dem Munde entspriessen. Für Cosimos Villa Careggi gemalt, gegenwärtig in der Akademie zu Florenz».

[6] *Liber de pictura*, ed. Janitschek, p. 147.

[7] Cf. Richard Foerster, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, VIII, 1887, p. 147.

[c] Trad. de Joaquim Dols Rusiñol. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1976. pp. 145-146.

[8] Op. cit., p. 147.

[d] Op. cit., p. 146 (corregida).

[e] Op. cit., p. 145.

[f] Trad. de Lorenzo Riber. Lucio Anneo Seneca, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 310.

[gg] Op. cit. p. 310.

[9] Berlín, Königliche Bibliothek, libr. pict. A. 61, cf. supra, p. 79.

[10] N.º 49, fol. 320. Cf. Jahn, *Sächsische Berichte* (1868), p. 186. Reproducido por Winckelmann, *Monumenti Inediti*, 147. Comentado por Dütschke, *Antike Bilderwerke*, III, p. 235. Hauser, *Neu-Attische Reliefs*, p. 49, n.º 63 y también p. 147.

[h] Trad. de Vicente Cristóbal López. Horacio, *Epodos y Odas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 71.

[i] Op. cit. p. 94.

[11] Foto Brogi [*Klassiker der Kunst*, XXX, 1927, p. 55]. Cf. Cosimo Conti, *L'Art*, 1881, IV, pp. 86-87 y 1882, I, pp. 59-60: «Dècouverte de deux fragments de Sandro Botticelli»; además, Ch. Ephrussi, *Gazette des Beaux Arts*, XXV, 1882, pp. 475-483; ibíd. también reproducción de los fragmentos. Véase también A. Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance, Florence et les Florentins* (París, 1981), pp. 56 y ss. Sobre Giovanna Tornabuoni véase además: F. Sitwell, «Types of beauty», *Art Journal* (1889), p. 9. Ibíd. reproducción de un retrato del 1488, atribuido a Ghirlandaio, y Enrico Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci sul coro di Santa Maria Novella in Firenze* (Florencia, 1890). Según el extracto en *Archivio Storico dell'Arte* (1891), pp. 68-69.

[12] En Vasari-Milanesi, III, 269, se menciona que Ghirlandaio pintó al fresco una capilla para los Tornabuoni en Chiasso Maceregli (que es justamente la actual Villa Lemmi): es probable que un artista, situado estilísticamente entre Botticelli y Ghirlandaio, pudiera haber realizado aquellos frescos: pero, para el autor del presente texto, esta cuestión puede tratarse sólo después de haber observado directamente los frescos.

[13] Colección de los Uffizi, Florencia, reproducidas por Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, II, láminas 28, 13 y 14, p. 243, atribuidas a Niccolò Fiorentino.

[14] Puede probarse su existencia ya desde la primera mitad del siglo XV: 1. En el libro de bocetos de Jac. Bellini, folio 31; cf. Gaye, *Schorns Kunstblatt* (1840), n.º 34, p. 135. 2. En el relieve de Agostino di Duccio en Rimini que representa a Apolo como ornamento del pomo de una lira, cf. Cartari, *Imagini*, fol. 121, apelando a Macrobio *Saturnalia* (I, 17, 13); fot. Alinari 37.367. 3. En el fresco del triunfo de Venus en el Palacio Schifanoia, fot. Alinari 10.831. 4. En una inicial de un manuscrito horaciano (Berlín, Kupferstichkabinett, Ham. ms. 334), escrito para Ferrante de Nápoles (1458-1494). 5. En una xilografía del maestro J. B. que, según E. Galichon, *Gazette des Beaux Arts*, IV (1859), pp. 257-274, se encontraba en el Kunsthalle de Hamburgo (actualmente ya no se la puede localizar allí). De acuerdo con la descripción, ellas estaban bajo un templo. Sobre las estatuas de las Gracias en Siena y las reproducciones de las mismas cf. Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio* (1880), p. 6. En una moneda de Leone Leoni, reproducida por E. Plon, *Leone Leoni et Pompeo Leoni* (París, 1887), XXXI, 4 (de la primera mitad del siglo XVI), puede verse a las Gracias junto a dos angelotes (derecha e izquierda) que reciben de ellas frutas o flores, tal y como aparecen en los relieves de los sarcófagos antiguos. Cf. Bartoli, *Admiranda*, 2.ª edición, lámina 68: «In Aedibus Mattheiorum». Ya en Aldrovandi, *Le statue antiche di Roma*, se menciona un relieve con las tres Gracias desnudas en casa de Carlo da Fano (ed. de 1562), p. 144. *

[15] Cf. C. Justi, *Winckelmann*, II, 287 [cita]: «Götter und Helden sind wie an heiligen Orten stehend, wo die Stille wohnt, und nicht als ein Spiel der Winde oder in Fahnenschwenken vorgestellt». [Los dioses y los héroes parecen estar en lugares sagrados donde mora la tranquilidad, y no se los representa a merced de los vientos o entre banderas ondeantes].

[16] Op. cit., 28, 14.

[j] Trad. de María D. N. Estefanía Álvarez. Virgilio, *Eneida*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1968, p. 51.

[k] Op. cit., p. 51.

[17] (Fig. 14) En el Kestner Museum de Hannover. El Dr. Voege me hizo reparar en él. Ambas figuras muestran las particularidades que últimamente se suelen atribuir a Vittore Pisano: capas cortas con mangas amplias, calzones ajustados con perneras de distinto color y sombreros de varias piezas superpuestas.

[18] ¿Quizás inspirados en la *Eneida*, IV, 168: «summoque ulularunt vertice nymphae»? [y encima de la montaña ulularon las Ninfas, op. cit., p. 136].

[19] Sobre el peinado, véase el dios del viento de las miniaturas del *Liberale da Verona*, reproducción en *L'Art* (1882), IV, p. 227 [Venturi VII, 4, Fig. 515]. No puede descartarse que el pintor tuviera en la memoria o ante los ojos una ilustración de Virgilio de la Antigüedad tardía; cf., por ejemplo, Iris y las diosas del viento del Vaticano, ms. 3867 (fol. 74v y 77) en Agincourt, *Histoire de l'Art*, lámina LXIII, también, P. de Nolhac, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, IV, pp. 321 y ss. Poliziano se sirvió del manuscrito para las colaciones, véase ibíd., p. 317. Por

BIBLOSARTE

último, en Heiss, op. cit., pp. 68 y ss., se reproducen la mayor parte de las obras de arte mencionadas a propósito del fresco de Villa Lemmi. Nos ofrece además las reproducciones de Teseo y Ariadna según el grabado de Baldini (p. 70) y de la Judit de los Uffizi (p. 71) con la siguiente observación: «Dans la Vénus chasseresse surtout, on retrouve l'allure très distinguée, mais très tourmentée, la profusion d'ornements et les draperies flottantes, si caractéristiques du style de Botticelli. Nous reproduisons ici, de ce maître, deux dessins dont les costumes et la façon dont ils sont traités ont une grande analogie avec les types des revers anxquels nous venons de faire allusion». [Sobre todo en la Venus cazadora encontramos el porte, muy distinguido pero atormentado, la profusión de ornamentos y las vestimentas flotantes tan característicos del estilo de Botticelli. Reproducimos aquí dos dibujos de este maestro en los que las vestimentas y la forma en que han sido tratadas presentan una gran analogía con los tipos del reverso que acabamos de mencionar].

[20] Ibíd. IV, 120.

[l] Op. cit., p. 134.

[21] Ya encontramos motivos de pliegues de este tipo en las obras del maestro de Botticelli, Fra Filippo Lippi; por ejemplo, en el fresco de la danza de Herodías que se encuentra en la catedral de Prato. Cf. Ulmann, *Fra Filippo und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis. Dissert,* Breslau (1890), p. 14.

[22] Fastos V, 193 y ss.

[m] Trad. de M. A. Marcos Casquero. Ovidio, *Fastos,* Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 346-347.

[23] *Metamorfosis,* I, v. 497 y ss.

[24] De acuerdo con esto, los cabellos de Flora aparecen en el cuadro sin trenzar y sin adornos; falta incluso aquella cinta: v. 477 «vitta coercebat positos sine lege capillos» [una cinta sujetaba sus cabellos abandonados en desorden]. Trad. de Antonio Ruiz de Elvira. Ovidio, *Metamorfosis,* Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1990, p. 26.

[25] En la versión en prosa de las *Metamorfosis* de Giovanni di Bonsignore (compuesta, aproximadamente, en 1370, impresa en 1497, en Venecia, por Zoane Rosso, con xilografías) encontramos una auténtica prueba del esmero con que los italianos conservaron la pintura detallista ofrecida por Ovidio; cf., por ejemplo, para los versos 477 y siguientes: «Cap. XXXIV. ...fugia con gli capelli sparti et scapigliata legati senza alcuna acimadura (?)». Para los versos 497 y siguientes: «Cap. XXXV. Phebo desiderava cozosersi con daphne per matrimonio la donna fugendo lo negava. Poiche era levato lo giorno vedeva gli disordinati capegli di daphne pendere per lo collo e dicea: che seria costei se la pettinasse e conzassesse con maestrevole mano». Para el verso 527: «percio che fugendo lei lo vento che traevano di ricontro gli scopriano alquanto gli pani e mandaregli gli capelli doppo le spalle». Para los versos 540 y siguientes: «senza alcuno riposso sempre gli andava quasi allato alle spalle: tanto chel suo fiato gli sventilava gli capegli...».

[n] Op. cit., pp. 27, 28 y 29.

[26] Cf. supra, pp. 14 y ss.

[27] Probablemente fue representada por vez primera en Mantua en 1472 [1471]. Cf. Carducci, op. cit., p. LIX y ss.; Gaspary, op. cit., pp. 213 y ss.; además: A. D'Ancona, *Origini del Teatro Italiano,* 2.ª edición (Turín 1891), Appendice II; «Il Teatro Mantovano nel secolo XVI», pp. 349 y ss.

[28] Carducci, op. cit., p. 102.

[o] Trad. de Félix Fernández Murga, Poliziano, *Orfeo, Giostra,* Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 163-165.

[29] *Giostra* I, 109, op. cit., p. 62.

[30] Cf. *Metamorphoses,* I, 504:

Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis;
nympha, mane! sic agna lupum, sic cerva leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
hostes quaeque suos: amor est mihi causa sequendi
me miserum! ne prona cadas indignave laedi
crura notent sentes et sim tibi causa doloris,
aspera, qua properas, loca sunt; moderatius, oro,
curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.

[Ninfa, por favor, Peneide, detente; no soy un enemigo que te persigo: detente, ninfa. Así huye la cordera del lobo, así la cierva del león, así las palomas, con las alas revoloteando, del águila, cada una de sus enemigos; el amor es el motivo que tengo para seguirte. ¡Desgraciado de mí! No vayas a caerte de bruces, no vayan las zarzas a señalar tus piernas que no merecen ser heridas, y no vaya yo a ser causante de tu dolor. Son fragosos los parajes por donde te precipitas; no corras tanto, yo te lo pido, y modera tu huida; también yo te seguiré más despacio. op. cit. p. 27].

[p] Op. cit., p. 117.

[31] Cf. Gaspary, op. cit., II, p. 667. A partir de un pasaje de una carta de Michael Verinus (muerto en 1483, cf. los *Epigramas* de Poliziano editados por del Lungo LXXXIII, p. 153) dirigida a Piero dei Medici puede concluirse incluso (siguiendo a Mencken) que entre el grupo de amigos de Poliziano circulaba un comentario poético sobre los *Fastos* de Ovidio, compuesto por él mismo en el lenguaje y estilo propios de la poesía latina. La carta ha sido editada por Mencken, ...*Historia Vitae Angeli Poliziani* (Leipzig, 1736), p. 609: «Non sine magna voluptate, vel potius admiratione, Politiani tui poema, alterum Nasonis opus, legi. Dum enim fastos, qui est illius divini vatis liber pulcherrimus, interpretatur, alterum nobis paene effinxit, carmen carmine expressit, tanta diligentia, ut, si titulum non legissem, Ovidii etiam putassem». Cf. supra, p. 17, nota 2.

[32] [Originariamente] citado siguiendo la edición italiana en dozavo de 1851. [Ahora ed. Wiese. Heidelberg, 1913]. Sobre esto véase Zumbini, *Una Storia d'amore e morte, Nuova Antologia,* XLIV (1884), 5.

[33] Poliziano, *Giostra,* I, 109, 4: «Ch'io non ti seguo per farti morire».

BIBLOSARTE

[34] Cf. ibíd. st. LXIV.

[35] Cf. Gaspary, op. cit., II, pp. 244 y ss.

[36] *Poesie di Lorenzo de'Medici*, ed. Barbèra, Bienchi Co. (1859), p. 270.

[37] Ibíd. p. 273. Como ulteriores pruebas del interés que despertaba este tema en los artistas de la época habría que mencionar algunas creaciones tempranas de las artes plásticas: N.º 1. La primera de las representaciones modernas (comienzos del XV) sería probablemente la miniatura de un manuscrito del British Museum (Christine de Pisan), Harl. 4431, F. 134 b. Cf. Gray-Birch, *Early Drawings* (Londres 1879), p. 92. N.º 2. Una xilografía del maestro J. B. (Berlín, Kupfersitchkabinett). N.º 3. Xilografía de Durero para los *Libri amorum* de Celtes (1502). N.º 4. Caradosso, plaqueta, reproducida por Bode-Tschudi, *Die Bildwerke der Christlichen Epoche*, lámina XXXVIII, n.º 785, también, cf. ibíd. lámina XXXV, 785. No hemos tenido en cuenta aquí las representaciones que ilustran directamente el texto de Ovidio (véanse las ediciones venecianas desde 1497 hasta mediados del siglo XVI).

[38] D'Ancona, op. cit., II, p. 5.

[39] Op. cit., II, 350.

[40] Cf. d'Ancona, *Sacre Rappresentazioni*, III, pp. 268-269.

[41] Reproducción de la escena de persecución en Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, II (1891), p. 125.

[42] Pueden encontrarse reproducciones de todas las obras de arte mencionadas, junto con comentarios a las mismas, en Ephrussi, *Gazette des Beaux Arts*, (1878) I, pp. 444-458.

[43] «Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst».

[44] *Kultur der Renaissance* (1885) II, 132 [edición de las obras completas V, p. 290].

[45] E. Foerster, *Geschichte der italienischen Malerei*, (Leipzig 1872), III, pag. 306, considera que los dioses de los vientos que aparecen en el *Nacimiento de Venus* son Céfiro y Flora, suposición esta que podría encajar muy bien en el presente contexto, pero, sin embargo, se contradice ya con el solo hecho de que ambos han sido caracterizados como dioses de los vientos que están soplando.

[46] Foto Alinari 1923; *Uffizi*, catálogo, n.º 74; *Antike Bildwerke*, III, p. 74, n.º 121, cf. Fig. 15.

[47] Cf. Vasari, *Vite*, ed. Livorno (1772), VII [Firenze], pp. 471 y ss. Recientemente L. Bloch ha reimpreso esta relación de las 26 anticaglie de la Sala del Palazzo Pitti en *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, VII (1892), pp. 81 y ss.

[48] Bocchi, *Bellezze di Firenze* [1591, p. 46]; ed. Cinelli 1677, p. 102.

* *A man destra poscia si vede una Dea Pomona, velata di panni sottilissimi; di bellisima grazia, con frutte in mano, con ghirlandetta in testa, ammirata dagli artefici sommamente.*

[48] Según Dütschke, la cabeza de la estatua es moderna y «un buen trabajo renacentista». Hay que hacer notar que también la cabeza de la Hora de la *Primavera* de Botticelli difiere algo de su tipo femenino habitual: el óvalo del rostro es más alargado, la nariz recta, la punta no resalta con fuerza como ocurre normalmente, y la boca es algo más amplia. Reproducción, por ejemplo, en Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, p. 41.

[49] En Florencia, Uffizi, cf. Heiss, op. cit., Tab. VII, 3; Friedlaender, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, II, 243: «Ohne Umschrift. Schreitender Merkur, rechtshin, bekleidet, ein krummes Schwert an der Seite, im rechten Arm den Schlangenstab». [Sin leyenda. Mercurio avanzando hacia la derecha; vestido, una espada curva al costado, el caduceo en el brazo derecho].

[50] Cf. del Lungo, op. cit., p. 72.

[51] Niccolò confeccionó una medalla con la imagen de Poliziano (Heiss, op. cit. VI, 1 y 2) y también con la de su hermana María (op. cit. VI, 3).

[52] Las tres Gracias que aparecen en el reverso de la medalla realizada por Niccolò para Pico della Mirandola, cf. Litta, *Famiglie Celebre Italiane*, nos remiten a una vinculación con una concepción alegórica de Venus de carácter platonizante. Asimismo, la *Venus Virgo* de Niccolò (cf. supra, p. 95) puede haber surgido a partir de ideas tales como las que aparecen en la *Disputationes Camaldulenses* de Cristoforo Landino sobre la concepción simbólica de la *Eneida*. Podemos contar con que, en breve, estudiosos competentes nos ofrecerán una explicación de las relaciones existentes entre obras de arte de este tipo y la poesía y la filosofía contemporáneas de carácter platonizante.

[53] Si queremos encontrar creaciones que presenten analogías con el ropaje y la postura de Venus entre las figuras vestidas del arte romano tardío, habría que referirse, por ejemplo, al relieve en marfil de Liverpool que representa a Higía (Westwood, *Fictile Ivories*, p. 4); pertenece a la colección Gaddi de Florencia, que ya existía a finales del siglo XV. Véase Molinier, *Plaquettes* I, 4.

[54] Cf. supra, p. 92.

[55] E. Foerster, op. cit., p. 307: «bricht Blüten von einem Baum» [coge flores de un árbol]. G. Kinkel, *Mosaik zur Kunstgeschichte* (1876), p. 398: «schlägt Frucht von einem Baum» [hace caer fruta de un árbol]. W. Lübcke, *Geschichte der italienischen Malerei*. (1878), I, p. 356: «ritterlicher Jüngling, im Begriff, vom einem der Lorbeerbäume einen Zweig abzubrechen». [joven de apariencia caballeresca en ademán se arrancar una rama de uno de los laureles]. C. v. Lützow, *Die Kunstschätze Italiens* (1884), p. 254: «schlägt die Frucht vom Baume». [hace caer fruta del árbol].

[56] Casualmente, a los propios investigadores arqueológicos les resulta complicado determinar con precisión, desde un punto de vista iconográfico, un Hermes que aparece representado junto a Venus en un pequeño jarro decorado con figuras en rojo (Berlín Mus. N.º 2660). Las palabras con las que Kalkmann se lamenta a este respecto sobre la insuficiencia del método frente a las obras de arte más complicadas, también podrían

BIBLOSARTE

aplicarse al cuadro de Botticelli. Cf. *Archäologisches Jahrbuch,* 1886, p. (231 y ss.) 253: «Selten freilich gestattet eine auf sonnigen Pfaden wandelnde Kunst, die ihren glücklichsten Schöpfungen zugrunde liegenden Gedanken ganz auszudenken, und auf viele Fragen gibt sie nur andeutende Antworten». [Ciertamente, un arte que marcha por sendas soleadas rara vez permite conocer por completo las ideas que subyacen a sus más afortunadas creaciones, y a muchas preguntas sólo responde de forma alusiva].

[57] *Carmina,* I, XXX.

[58] Cf. supra, p. 28.

[t] Op. cit., p. 94.

[59] Amigo y alumno de Poliziano, que en 1459 editó sus epigramas griegos, cf. del Lungo, op. cit., p. 171.

[60] Ms. Marucell. Flor. A. 82, publicado por Roscoe, *Leo X,* ed. Henke III, p. 561.

[61] J. Bayer, op. cit., p. 271.

[62] Kalkmann, p. 252.

[63] Lucrecio, *De rerum natura,* I, v. 6 y ss. Poggio había descubierto el manuscrito. Cf. Roscoe, *Life of Lorenzo,* I, 29 (Heidelberg, 1825); Cf. Julia Cartwright, *Portfolio* (1882), p. 74, «The Subject of the picture... is said» (¿quién?) «to have been suggested to him by a passage of Lucretius: *"It Ver et Venus* etc."» [El asunto de la pintura... se dice (¿quién?) que le fue sugerido por un pasaje de Lucrecio: «It Ver et Venus etc.»].

[u] Trad. de Eduardo Valentí. Lucrecio, *De la Naturaleza,* Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, p. 8.

[v] Op. cit., p. 100.

[64] Cf. Gaspary, op. cit., II, p. 221.

[65] Cf. ed. del Lungo, p. 315, v. 210-220.

[66] Como la diosa de la Primavera en el cuadro.

[67] Ídem. Espero que sea un error. Debe ser: «resoluta coma nudatas papillas».

[68] Cf. (según del Lungo) Horacio, *Carmina,* I, 4:

...Gratiae decentes
Alterno terram quantiunt pede.

Aquí encontraríamos la combinación de Lucrecio y Horacio que presupone el *concetto* del cuadro.

[69] Ed. Carducci, pp. 38 y s. Cf. también Ovidio, *Fastos* IV, 92: «illa (sc. Venus) tenet nullo regna minora deo». [ella la que tiene en sus manos un reino no menor al de ningún otro dios], op. cit., p. 281.

[w] Op. cit., p. 97.

[x] Op. cit., p. 97.

[70] Sobre la imitación de Claudiano, cf. supra, p. 15. Precisamente, este pasaje ya ha sido reelaborado por Boccaccio, *Genealogia Deorum,* XI. IV (ed. Basel 1532), p. 272.

[y] Op. cit., p. 97.

[71] Op. cit., p. 186.

[72] Op. cit., p. 264.

[73] Op. cit., p. 80.

Tercera parte: *Orígenes externos de la composición de los cuadros*

[1] Cf. A. Neri, *La Simonetta, Giornale Storico della Letteratura Italiana,* V (1885), pp. 131 y ss. Allí se han editado también las elegías de Bernardo Pulci y de Francesco Nursio Timideo da Verona.

[2] Vasari-Milanesi, III, 322.

[a] Ed. cit., p. 170.

[3] Gaspary, op. cit., II, p. 230, St. I, 47 y 48.

[4] I, 43.

[5] I, 43 y 47.

[6] I, 55.

[b] Ed. Cit., p. 89.

[7] I, 56.

[c] Op. cit., p. 91.

[8] Königliches Museum, núm. 106 A. Sobre esto cf. J. Meyer, op. cit., p. 39: «Si ésta (la pintura) representa realmente a la amada de Giuliano, la hermosa Simonetta... es algo que sólo puede considerarse como mera hipótesis». Ibíd., p. 40, lámina (grabado de P. Halm). La reproducción en Müntz, *Histoire,* II, p. 641, es imprecisa.

[9] Staedesches Kunstinstitut, Italienischer Saal, n.° 11, reproducción en Müntz, *Histoire,* II, p. 8. También fotografiado por Braun.

[10] Cf. Carducci, op. cit., XXXVII y ss. y del Lungo, op. cit., p. 238.

[11] Op. cit., p. 240, v. 33 y ss.

[12] Op. cit., p. 242.

[13] Op. cit., p. 268.

[14] Cf. Müntz, *Précurseurs de la Renaissance,* lámina que corresponde a la p. 91. También Bode, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* XII (1891), p. 167.

[15] Cf. Gio. Visco, *Descrizione della Giostra seguita in Padova nel Giugno 1466,* p. 16. *Per nozze Gasparini-Brusoni* (Padua, 1852). Volvemos a ver aquí cómo los festejos de aquel entonces, en los que se intentaba revivir el espíritu antiguo, están ligados a la influencia formal de la Antigüedad. Respecto a las «ninfas» véase especialmente supra, pp. 21 y ss. Ya en 1454 se las pudo ver en una procesión en la festividad del nacimiento de san Juan Bautista; cf. Cambiagi, *Memorie istoriche per la Natività di S. Gio. Battista* (1766), pp. 65 y ss. (según Matteo Palmieri: «Ventesimo [carro] Cavalleria di tre Re, Reine e Damiegelle, e Ninfe, con cani, e altre appartenenze al vivo».

[d] [Después se veían venir diez Ninfas con blancos vestidos, con las cabelleras sueltas sobre el cuello, con penachos de oro en la cabeza, armadas de arco y carcaj, a manera de cazadoras].

[16] Chantilly, reproducción en *L'Art* (1887), p. 60.

[17] Cf. Frizzoni (en referencia a Vasari-Milanesi, IV, 144), *Archivio Storico Italiano* (1870), pp. 256/257. Georges Lafenestre, *Gazette des Beaux Arts* (1880), II, p. 376, lámina 482, ya asoció este retrato con la Simonetta de la *Giostra.*

BIBLOSARTE

[18] Cf. infra, p. 53.

[19] Ed. Barbèra, pp. 35-63.

[20] Véase el dibujo de Botticelli del Kupferstichkabinett de Berlín. *Purgatorio,* Canto XXIX, 14/15. La mano derecha está elevada casi en ángulo recto respecto al brazo, la palma está vuelta hacia el exterior; la cabeza se vuelve hacia la izquierda, en dirección a Dante, al igual que ambas pupilas. La mano izquierda reposa sobre el muslo izquierdo, debido a que aquí no ha de sostener capa alguna, parece que el movimiento carece de objeto.

[d] Trad. de Ángel Crespo. Dante. *Divina Comedia.* Barcelona. Ed. Círculo de Lectores, 1984, p. 388.

[21] Lorenzo, *Trionfo de Bacco ed Arianna.* op. cit., p. 423.

[22] Cf. A. Neri, op. cit., pp. 141-146.

[23] Sobre la idea del retorno de Simonetta como diosa cf. Poliziano, *Giostra,* II, 34, 5:

Poi vedea lieta in forma di Fortuna
Sorger sua ninfa, e rabbellirsi el mondo
E prender lei di sua vita governo
E lui con seco far per fama eterno.
[Mas luego, bajo forma de Fortuna
vuelve su amada y se embellece el mundo;
y ésta encauza el destino de su vida
y consigo lo lleva a eterna fama].

op. cit., p. 143.

[24] *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael,* Múnich (1889), pp. 74 y ss.

[25] Lámina 36. Su cabeza está idealizada.

[26] Lámina 39. Aunque, ciertamente, sin carácter de retrato.

[27] *Giostra,* I, 51, 1 y ss.

[e] Op. cit., p. 87.

[28] *Giostra,* II, 28. También Müller-W. ve en ella a Simonetta; «los diversos factores» que le llevan a pensar de este modo podrían ser similares a los mencionados aquí, entonces el autor del presente texto habría citado de buen grado a M.-W. como testigo y garante; pero, a consecuencia de la idiosincrasia del proyecto de la obra, las pruebas no han seguido a las afirmaciones; entretanto, ya han pasado tres años.

[f] Op. cit., pp. 139, 141.

[29] Heinrich Ludwig (Viena, 1888), I, p. 528, núm. 639. *Quellenschriften für die Kunstgeschichte,.* XV. También J. R. Richter, en *Leonardo,* (1883) I, p. 201, menciona este dibujo en relación al mismo pasaje.

[30] Op. cit., p. 522. Precisamente, en los años en los que es de suponer que Botticelli trabajaba en sus alegorías de Venus (es decir, aproximadamente entre 1476 y 1478), Leonardo estaba en el taller de Verrocchio. Cf. Bode, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* III (1882), p. 258.

[31] Muller-W. la ha atribuido a Leonardo y la ha publicado como lámina 81.

[32] Véase el dibujo de San Gallo, reproducido por Müntz, *Histoire,* I, p. 218, también Hauser, op. cit., p. 117, n.º 20.

[33] Cf. J. P. Richter I, p. 182. Ibíd lámina.

[34] Cf. H. Ludwig, op. cit. I, p. 116, núm. 60: «...come disse il nostro boticella, che tale studio era uano, perche col solo gittare d'una spunga piena di diversi colori in un muro esso lasciaua in esso muro una machia, doue si uedeua un bel paese».

[35] Las observaciones que aparecen a continuación sólo pueden considerarse como un apéndice complementario al análisis minucioso y exhaustivo de Julius Meyer.

[36] El dualismo entre estar tomando parte y estar ausente que presentan los rostros de Botticelli se debe también a que el claro de los ojos no está dispuesto como un punto en la pupila, sino que se sitúa en el iris que, a veces, también presenta un aclarado de forma circular. Por ello, si bien el ojo parece estar dirigido a los objetos del mundo exterior, sin embargo, no parece orientarse hacia ellos con nitidez.

[37] *Diego Velázquez,* (Bonn, 1888) I, p. 123.

Cuatro tesis

[1] Gaye, *Carteggio,* I, pp. 274-275.

[2] Cf. E. Calzini, *Urbino e i suoi monumenti,* Rocca de San Casiano, 1897, pp. 17 y 159.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

2. Sandro Botticelli (1898)

Los ojos y las manos de Sandro Botticelli eran los órganos naturales vivos, las herramientas precisas del artista florentino del primer Renacimiento; en el caso de Sandro, sin embargo, el sentido de la realidad que demostraron sus modelos contemporáneos —Fra Filippo, Verrocchio, Pollaiuolo— fue para él nada más que un medio con el que expresar el ciclo vital completo de los sentimientos humanos, desde la serena melancolía hasta la excitación más intensa.

Hoy en día resulta de buen tono entre los aficionados al arte abandonarse bajo la luz crepuscular al deleite de la comprensión de esa amable melancolía. Pero todo aquel que no se contente con rendirse al temperamento de Sandro, sino que persiga entenderlo psicológicamente como artista, deberá seguirle hasta la clara luz diurna de su actividad, hasta la descripción del movimiento espiritual y corporal de la vida, y recorrer con él las intrincadas veredas que hubo de seguir como apasionado ilustrador de la culta sociedad florentina.

El año 1481, cuando a la edad de 35 años, Botticelli fue llamado a Roma para tomar parte en la decoración de la Capilla Sixtina, rivalizando con los mejores artistas de su época, constituye un punto de referencia obligado para obtener una visión de su trayectoria «en el medio del camino de su recorrido vital». Para formarnos una idea del periodo de juventud de Sandro antes del 1475 disponemos de escasas obras auténticas que nos informen de su primer estilo. Por el contrario, el periodo comparativamente corto de 1475 a 1480 cuenta con toda una serie de obras que reflejan ampliamente su capacidad técnica, su marco conceptual, y el bagaje de sus ideas.

Entre estas obras hay que destacar, sobre todo, dos pinturas: el tondo de la Madonna escribiendo, conservado en los Uffizi, más conocido como el *Magnificat,* y el *Reino de Venus,* (la *Primavera,* fig. 10). Ambas muestran de qué manera consiguió solucionar dos problemas artísticos del primer Renacimiento radicalmente opuestos. En una de las obras dio con una nueva fórmula de pintura devocional, el inagotable tema del arte italiano desde sus comienzos; con el otro se convirtió en el primer artista en representar en un cuadro monumental el universo de las divinidades de la Antigüedad emergente.

Analicemos primero el *Magnificat:* María, con el Niño Jesús en el regazo, escribe en el libro que le presenta un ángel arrodillado junto con su tintero las palabras del himno en alabanza del Señor que ha enaltecido a esa humilde muchacha (Luc. I, 46). Cuando se apresta a mojar la pluma para escribir la última línea, el Niño Jesús, cuya mano reposa sobre su brazo extendido, señala las palabras del «Magníficat» al tiempo que dirige su mirada hacia la aureola del Espíritu Santo y hacia la corona que dos ángeles sostienen sobre la cabeza de la Madre de Dios,

BIBLOSARTE

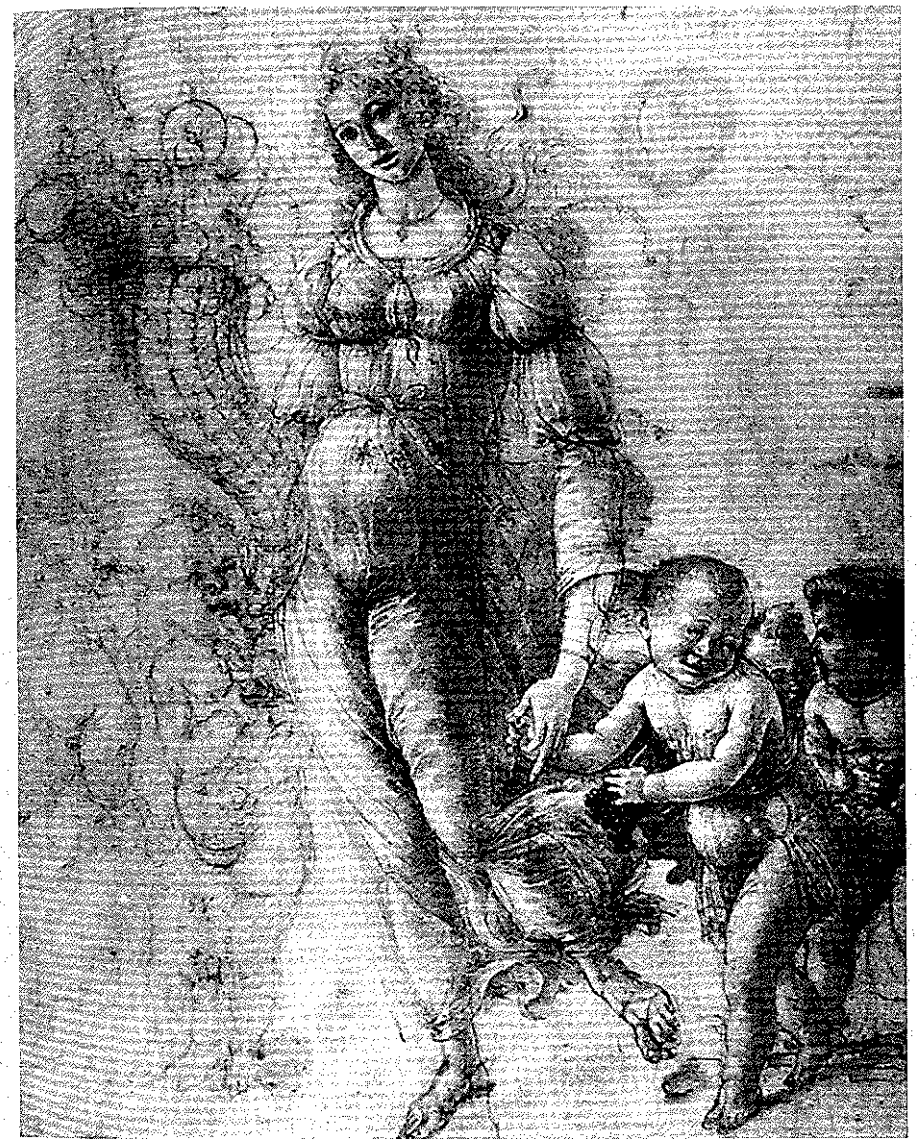
ratificando así simbólica y solemnemente su enaltecimiento.

La composición y los tipos demuestran que era la primera vez que Botticelli pintaba un «tondo». El formato circular del cuadro que, al contrario que en Fra Filippo, no es una panorámica vista a través de una ventana redonda, se justifica porque la humilde inclinación de María se repite en la línea de encuadre y de esta forma destaca también externamente como motivo dominante de la composición. Sin embargo, la línea circular dificulta la visión del grupo de ángeles, permitiéndonos ver sólo las cabezas, los torsos y algunas manos; en el caso de los tres ángeles situados en los extremos, sólo podríamos imaginar que se encuentran de pie en el mismo plano que la virgen y los dos ángeles arrodillados, como si se comprimieran y encaramaran unos sobre otros. Resulta tan difícil encontrar un motivo artístico que justifique la presencia de los dos ángeles que sostienen la corona que uno preferiría imaginárselos suspendidos en el aire en el borde del tondo. En esta pintura se evidencia el esquema compositivo más antiguo del tondo (como, por ejemplo, en *La Coronación de María* de Luca della Robbia), que libera mayor espacio a los ángeles al tiempo que los mantiene más alejados de la Madonna. También se corresponde con este planteamiento la timidez con la que los ángeles se acercan a la Madonna, como si hasta este momento se hubieran mantenido modestamente junto al borde del nimbo, o del medallón, y sólo de forma titubeante pudieran cumplir con su cometido en tan estrecha proximidad a María. Luca della Robbia está íntimamente emparentado con el sentimiento religioso delicado, y al mismo tiempo solemne, que Sandro comunica a sus ángeles, espiritualizando la corporeidad sobria que aún conserva la escuela de su maestro Fra Filippo. El arte de Sandro otorga una dimensión de profundidad a la indiferencia de aquellos cantores florentinos, hasta transformarla en un sentimiento que ya no implica ausencia, sino precisamente todo lo contrario: una atractiva melancolía, misteriosa y personal, que se ha convertido en la característica del devoto placer que experimenta, como en una ceremonia sagrada, la comunidad botticelliana.

No suelen congregarse delante del *Magnificat* los escasos amantes de Botticelli que en lugar de adorarlo sentimentalmente persiguen entenderlo; éstos se reúnen delante del *Reino de Venus*. Adolfo Venturi y el autor del presente ensayo han demostrado de forma independiente que hay que considerar a Poliziano, el erudito amigo y colega poético de Lorenzo de Medici, como la fuente inspiradora del *Nacimiento de Venus* y de la denominada *Primavera*. En la *Giostra* —el homenaje poético de Giuliano— Venus, nacida de la espuma con las Gracias, la diosa de la Primavera, Céfiro y Flora retornan a la vida guiados por el modelo de la poesía antigua. Constituye una hipótesis fundada desde el punto de vista histórico, y probable desde un análisis interno, que el mismo acontecimiento que inspirara la *Giostra* a Poliziano, la veneración que Giuliano sentía por la «ninfa» Simonetta, incitara también a Sandro a representar idénticos temas mitológicos. Se trataba de inmortalizar la memoria de Simonetta Vespucci, una joven que murió prematuramente y que Lorenzo y Giuliano habían amado respetuosa y caballerosamente, como Dante a Beatriz y Petrarca a Laura, y de representarla bajo el símbolo confortador de Venus, como si se tratara de la naturaleza en el momento de su despertar.

Puede decirse que Sandro colocó en el mismo jardín del amor donde los trovadores celebran las fiestas de mayo un exvoto antiguo destinado a un culto mítico y platonizante del alma. Una escena de persecución erótica irrumpe llena de vida y movimiento en medio de la serenidad melancólica. Céfiro persigue a Flora de cuya boca brotan flores; este detalle singular revela ya un inesperado y estrecho vínculo con Ovidio (en cuyos *Fastos* aparece únicamente esta facultad mágica de Flora, surgida al tocarla Céfiro), pero es todavía más sorprendente que el grupo de Flora huyendo y el dios del viento que la persigue reproduzca la descripción de Ovidio hasta en los detalles accidentales del cabello y el ropaje en movimiento.

BIBLOSARTE

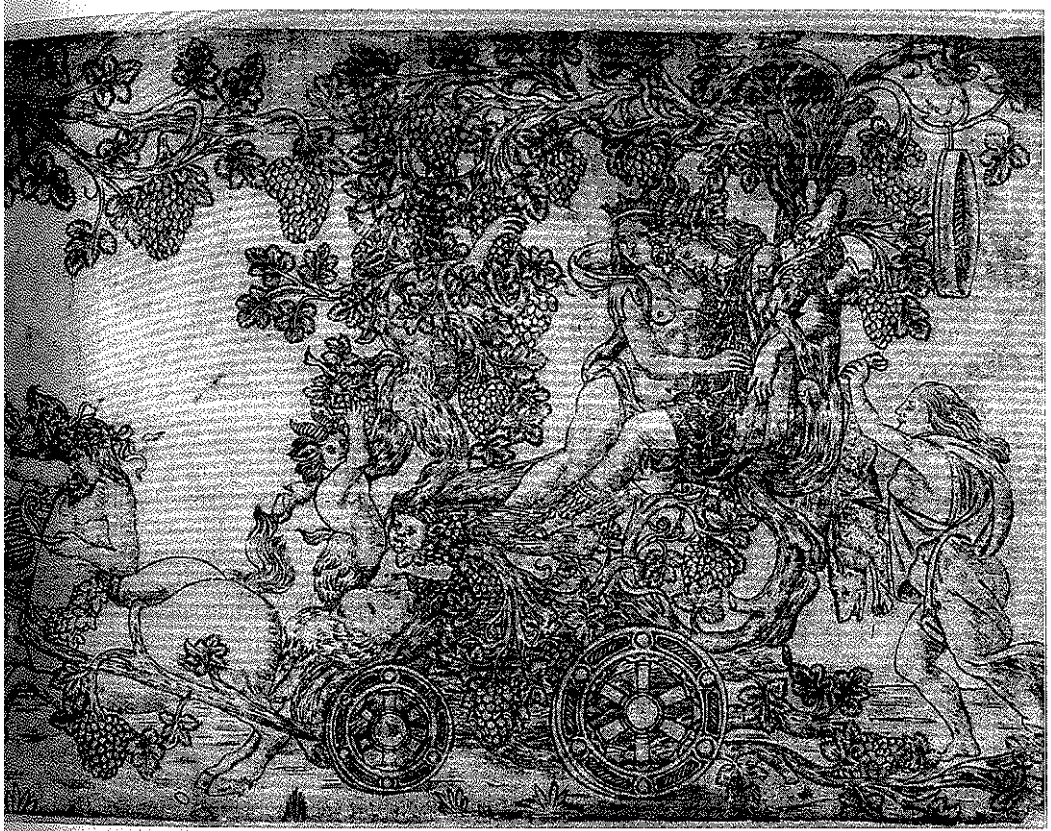


17. *Ninfa de Aqueloo* (dibujo), Botticelli, Londres, British Museum.

BIBLOSARTE

18. *Baco y Ariadna,* grabado, al modo de Botticelli.

BIBLOSARTE



BIBLOSARTE

En relación con ello mencionaremos otro ejemplo hasta ahora desconocido: un dibujo de Botticelli de la colección Malcolm (fig. 17) que representa una alegoría de la fecundidad. Muestra una mujer joven con la cintura ceñida que camina con el pelo ondeando al viento, en la mano derecha sostiene un gran cuerno de la abundancia lleno de manzanas y con la izquierda conduce a dos angelotes que portan uvas y otras frutas. Se trata de la ninfa que hace aparecer Ovidio después de que Aqueloo cuente cómo las ninfas han llenado de manzanas y flores olorosas el cuerno que Hércules le robó en la lucha convirtiéndolo en la cornucopia de la fecundidad. «Así habló él y una ninfa, con la vestimenta ceñida a la manera de Diana, cuyo cabello suelto le caía sobre ambos hombros, avanzó presurosa trayendo en el ubérrimo cuerno todo el otoño y el postre de manzanas deliciosas». [*Met.* IX, pp. 89 y ss.] El cuerpo en actitud de caminar, el ropaje ceñido que se adhiere a las formas revoloteando, el cabello ondeante (los angelotes son un añadido de poca importancia que ayuda a presentar las frutas del Otoño) fueron también aquí los motivos que incitaron la representación de Botticelli. El «asombro» que produce la docilidad del pintor desaparece si en lugar de pensar en los términos habituales del «extremadamente ingenuo concepto de la Antigüedad» de Sandro, nos aproximamos a su relación con los poetas no como la claudicación de su personalidad, sino como el impulso dentro de un proceso de maduración a la búsqueda de la naturaleza propia de su temperamento.

Sandro no se contentó con sus dotes y temperamento naturales para reflejar los más finos matices de los estados contemplativos del alma; pretendió ser algo más que un poeta lírico y plasmar descripciones dramáticas. El conocimiento ilustrado de la Antigüedad con que contaba Poliziano salió al encuentro de su fantasía y de su ambición; facilitó su desarrollo artístico y le reafirmó en su preferencia por ciertos motivos. En el caso de Fra Filippo encontramos ya la figura vital de la criada que se aproxima apresurada, pero sólo a partir del momento en que Botticelli se hubo familiarizado con las ninfas de la Antigüedad, tanto en arte como en poesía, pudo cobrar esa mujer el brío de la belleza consciente con el que aparece por primera vez en los frescos que Sandro pintó en la Capilla Sixtina, donde Pinturicchio, Signorelli, Rosselli y Ghirlandaio aprendieron de Sandro a convertirla en la personificación ornamental de la ninfa florentina.

Botticelli se sirvió de la Antigüedad como si se tratara del cuaderno de dibujos de un colega de mayor edad y experiencia. Tomó esta o aquella lámina como fuente de inspiración sin por ello decaer en el esfuerzo de su estudio del natural, ni permitir una influencia manierista en los detalles de su lenguaje; aunque en el pequeño grupo de los denominados retratos de Simonetta advirtamos ya esquemas de proporciones ideales influidos por Vitruvio.

A finales del siglo XV desapareció por completo la impresión de esa belleza equilibrada que ha sido desde Winckelmann el rasgo esencial de la influencia de la Antigüedad; porque la forma en que las figuras de la Antigüedad resucitaron ante los ojos de la sociedad italiana no fue la de los modelos de yeso, sino de la abigarrada magnificencia del desfile festivo donde el amor pagano por la vida había encontrado su refugio en el mundo popular. La estampa de Baco y Ariadna (fig. 18), cuyo dibujo sea probablemente de Botticelli, constituye en cierto modo el símbolo de la Antigüedad tal y como la imaginara el primer Renacimiento. Así era visto el dios de la alegría terrenal, así lo describió Catulo en el ebrio coro de bacantes, y así lo contempló vívidamente Florencia: entronizado sobre un carro en el desfile festivo para el que el propio Lorenzo el Magnífico compuso el canto triunfal, hoy eco elegiaco de aquellos tiempos:

Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia,
Di doman non c'è certezza.

BIBLOSARTE

Los frescos de la Capilla Sixtina muestran a Sandro desde una perspectiva completamente distinta, como ilustrador religioso y pintor de temas históricos. Junto con Pinturicchio, Rosselli y Ghirlandaio, Perugino y Signorelli, tuvo que pintar los hechos de Moisés comparándolos con la vida de Cristo, de acuerdo al paralelismo teológico que la Edad Media proponía entre los acontecimientos de la antigua y la nueva fe.

La *Rebelión de Korah* es uno de los frescos de Botticelli. Al fondo, fielmente copiada, la máxima que corona el arco de Constantino —«Que nadie se arrogue la gloria, a no ser que, como Aarón, haya sido elegido por Dios»— explica el vínculo interno con el fresco de Perugino: la entrega de las llaves a Pedro en el lado opuesto, la solemne instauración y salvaguarda de la dignidad sacerdotal en el Antiguo y el Nuevo Testamento. Del mismo modo que en cada una de las ilustraciones de Botticelli para la *Divina Comedia,* las figuras de Dante y Virgilio se repiten, sin respetar la unidad de espacio, tantas ocasiones como el texto lo requiera, también aquí Moisés actúa como juez iracundo en tres escenas distintas. A la izquierda, la tierra se abre a su mandato para tragarse a la banda de Korah; en el centro, implora el fuego vengador y, más a la derecha, vemos cómo llevan a lapidar al blasfemo por orden suya.

El grupo de los tres hombres sobre el altar gesticulando desesperados entre las llamas, demuestra hasta qué punto la violenta mímica de Botticelli no era el medio expresivo más adecuado cuando se trataba de plasmar sencilla pero conmovedoramente la agitación profunda. Ante el paisaje clásico del arco de Constantino viene a nuestra memoria la visión de los tres sacerdotes paganos a quienes, como a la banda de Korah, sobrevino el castigo de la muerte cuando realizaban un sacrificio: Laocoonte con sus dos hijos. No era éste un motivo excesivamente alejado —Filippino, el ayudante de Botticelli, del que incluso se ha conservado un boceto para la composición de la banda de Korah en la colección de los Uffizi, representó la muerte de Laocoonte siguiendo a Virgilio—; sin embargo, habrían de transcurrir otros veinticinco años antes de que esta obra maestra de la triple representación del dolor emergiera de la tierra para revelar la capacidad del arte de la Antigüedad para representar la armonía en el movimiento. Entretanto, la pintura italiana maduró desprendiéndose de sus rasgos ornamentales, hasta alcanzar un sentido plástico de carácter monumental en la bóveda pintada por Miguel Ángel en los muros de la Capilla Sixtina.

Para terminar, contamos con el juicio que sobre Sandro, Filippino, Perugino y Ghirlandaio realizó un contemporáneo bien informado, del cual hemos tenido conocimiento recientemente gracias a las investigaciones de Müller-Walde; de Sandro dice † lo siguiente: «Sandro Botticelli es un eminente pintor de cuadros y frescos; sus obras están dotadas de expresión viril y hechas con reflexión y proporción». Si tenemos en cuenta que este mismo crítico dice de Filippino que es «più dolce» y que llama a Perugino «molto dolce», vemos que no se trata de un caso de falta de sensibilidad sino del resultado de una reflexión madura que le hizo valorar la virilidad consciente como rasgo distintivo de Botticelli.

Ha sido propio de la moderna retórica sentimental el presentar, para deleite del público, la esencia íntima de Sandro como «dulce ingenuidad» o «deliciosa melancolía». El temperamento artístico de Botticelli, sin embargo, no era apropiado para la ostentación, como si se tratara de un elegante ropaje; al contrario, era como una envoltura constringente; ensancharla con los insuficientes medios del artista reflexivo fue el objetivo al que consagró el trabajo de su vida.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

3. Crónica pictórica de un orfebre florentino (1899)

Actualmente, los amantes del arte se esfuerzan en mantener viva la memoria de la cultura del Renacimiento casi tan piadosamente como los grandes espíritus del Renacimiento se afanaban por revivir el pasado en creaciones plenas de vida. Resultaría difícil encontrar un ejemplo más elocuente de ello que una crónica de comienzos de la segunda mitad del Quattrocento recientemente publicada por Sidney Colvin[1]. La erudición exhaustiva y profunda de este estudioso inglés se ha aliado con la destreza de nuestra Imprenta Real y el gusto del editor inglés Quaritch para reproducir en un volumen de lujo los noventa y nueve dibujos a pluma (hoy en el Museo Británico) de este artista florentino

Si el artista hubiera tenido la oportunidad de volver a la vida acompañado por su obra, se alegraría, pero creo que también se sentiría un poco abrumado al verse así, frente a su propio y resplandeciente Renacimiento: «Non havrei sognato la mia resurrexione chosì splendida!». [Nunca hubiera soñado que mi resurrección fuera tan espléndida] diría probablemente en el inconfundible dialecto florentino del que la crónica ofrece tantas muestras divertidas. Pues la verdad es que algunos de sus contemporáneos le sacaban considerable ventaja en lo que a capacidad artística se refiere. Sin embargo, lo que hace que esta serie de imágenes resulte tan atractiva e interesante es que ofrece nuevas perspectivas sobre la historia y la psicología de las artes menores florentinas.

A través de una serie de perspicaces deducciones, Colvin ofrece una imagen clara de la biografía artística de Maso Finiguerra (1426-1464), un artista que, de acuerdo con una tradición poco fiable, se trataría del más antiguo grabador florentino. Colvin no sólo identifica a Maso Finiguerra con el maestro de esta crónica pintada, sino también con el autor de las más primitivas estampas italianas, las catalogadas hasta la fecha con el nombre del mítico Baccio Baldini. La hipótesis de Colvin se apoya en la minuciosa comparación estilística con numerosas obras (muchas de las cuales reproduce) así como en información documental; además, supone un firme paso adelante en el estudio del círculo de artistas de los incunables del grabado italiano. Es verdad que ante la falta de pruebas documentales directas todo lo que pueden obtenerse son indicios probables; sin embargo, el núcleo del resultado de sus investigaciones puede darse por cierto; a saber, que la «crónica pictórica» fue dibujada a comienzos de la década de 1460 por un orfebre florentino cuyo lenguaje formal se halla estrechamente vinculado al de Maso Finiguerra, al menos tal y como conocemos a este artista por las taraceas de la sacristía de la catedral y los dibujos que se atribuyen a su mano (aunque en ello no exista consenso); y, por otro lado, que este artista, de acuerdo al vocabulario estilístico que llena su fantasía —objetos lo mismo que ornamentos—,

BIBLOSARTE

pertenece por completo al ámbito de ideas propias de la serie de Baldini.

Por muy sugestiva que resulte esta investigación histórico-artística, el interés estrictamente humano crece cada vez que contemplamos con atención un nuevo dibujo, alentando nuestra esperanza de llegar a penetrar en la personalidad del maestro prescindiendo de cualquier evidencia adicional, ya sea documental o estilística, e incluso de su identidad. Era un hijo de su tiempo, en él luchaba lo nuevo con lo antiguo, la teología reflexiva con el ansia vital; pero —y esto es lo más característico de su concepción del mundo— Edad Media y Renacimiento no competían por adueñarse del alma de este florentino, * sino que la compartían amistosamente.

Como nos enseñan los grandes autores medievales (desde Orosio y san Isidoro de Sevilla a san Antonino de Florencia), la historia universal se divide en seis eras claramente diferenciadas:

1. Desde la creación hasta el diluvio.
2. Desde el diluvio hasta Abrahán.
3. De Abrahán a David.
4. De David al cautiverio babilónico.
5. Desde el cautiverio babilónico hasta el nacimiento de Cristo.
6. Desde el nacimiento de Cristo hasta el presente.

Los acontecimientos bíblicos e históricos eran clasificados de acuerdo a estos periodos, dando cabida junto a los patriarcas, los profetas y los reyes del Antiguo Testamento, a los dioses, los héroes, las sibilas y a los magos paganos más famosos como representantes típicos de la era pre-cristiana. Nuestra crónica comienza siguiendo este esquema tradicional: en cada lámina se contienen diversas imágenes superpuestas, cada figura aparece acompañada por una cartela en la que figura el nombre, la fecha y la identidad del personaje. En primer lugar, aparecen Adán y Eva, Caín y Abel, Adán y Set, Matusalén y Jubal, Lamech, Enoc y Tubalcaín. Sin embargo, en la última imagen correspondiente a la primera era universal, el hombre del Renacimiento da las primeras señales de vida; en un medallón formado por una formidable corona de frutas a la antigua, en sus bordes ondulantes aparece escrita, con una ortografía no completamente irreprochable, la siguiente inscripción: «Hcui finiscie laprima e cominca secondda eta» [Aquí termina la primera y comienza la segunda edad]; todo ello rodeado por toscos angelotes donatellianos.

Hasta el comienzo de la tercera era universal se mantiene esta disposición seriada de las figuras con sus correspondientes cartelas e inscripciones; pero cuando llegamos a Noé (folio 4) irrumpe la fantasía, impulsando al artista a convertir los dibujos marginales propios de un libro de historia en escenas de género llenas de vida. El artista comienza a emplear entonces una página completa para cada escena, dotándola de unidad espacial mediante el uso de la perspectiva en el paisaje y los fondos arquitectónicos; de este modo vemos a Noé sentado a la mesa bajo un emparrado, apoyando su pesada cabeza sobre la mano; de la techumbre cuelgan racimos de uvas gigantescas y el fecundo don de los dioses fluye de una imponente vasija de plata; en el fondo advertimos una ensenada entre colinas en la que hay barcos fondeados. Sin embargo, es evidente que los paisajes, o las ciudades contempladas a vista de pájaro, eran objetos menos afines a la fantasía de orfebre que la reproducción minuciosa de utensilios, ropajes y otros detalles arquitectónicos. Ninguna colección de armas lujosas, por muy rica que ésta fuese, podría exhibir piezas tan ornamentadas como las que llevan los guerreros de esta crónica pictórica. Sin mostrar atención alguna al rigor histórico, aparecen de esta forma Nemrod y Júpiter, Semíramis e Inaco, Caleb y Saturno, equipados todos ellos con el más lujoso armamento renacentista, incluyendo no menos de veintiocho fantásticos yelmos de torneo, digno cada uno de ellos de haber sido el premio disputado en una *giostra* florentina.

Sus fantasiosos edificios aparecen cubiertos por una exuberancia ornamental no menos imponente:

BIBLOSARTE

angelotes que arrastran pesadas guirnaldas de follaje ondeante junto a estilizados festones de flores de estilo gótico, ventanas ya pasadas de moda junto a entablamentos clásicos y capiteles pseudo-corintios con delfines, el animal adoptado en el Quattrocento como encarnación de la línea de la belleza del reino animal, en cierto modo como ha ocurrido por su efecto expresivo con el cisne en este *fin de siècle*. Sin embargo, incluso las más audaces quimeras arquitectónicas (el palacio de José, el templo de Salomón y el de la diosa de la Paz) mantienen cierta credibilidad gracias a que la arquitectura contemporánea revitaliza el marco clásico. Para convertir semejantes estructuras en realidades técnicas —incluso las barrocas fantasías que rematan los tronos en los que Museus y Linus ejecutan sus piezas musicales— existía, además de la orfebrería, otro arte que trabajando la madera y el estuco, utilizando lienzos pintados y dorados, podía hacer realidad, aunque fuera efímera, estas creaciones con esplendor y estilo.

No hay más que fijarse en el carro en el que José viaja por el campo de nuestra crónica pintada, o en el vehículo del Plutón que rapta a Proserpina; inmediatamente reconocemos en ellos los fantásticos *carri trionfali* [carrozas triunfales] del Quattrocento, sobre los que se aparecían en los desfiles y mascaradas los personajes históricos. Fue este vehículo popular (en la auténtica acepción del término) el que permitió que el pasado resucitara ante los ojos del público, no la serena grandeza de los vaciados de yeso, ni tampoco los textos clásicos, sino estos *carri* cargados de figuras mitológicas y alegóricas. Hasta ahora no se ha prestado suficiente atención a la influencia de este arte festivo en la formación y la educación artísticas, aunque sea de la mayor importancia; la arquitectura festiva no sólo ofreció un material dúctil a los nuevos experimentos decorativos, sino que, sobre todo, fue en este ámbito donde se dieron cita las fuerzas que tan a menudo deciden el florecimiento o la decadencia de un movimiento artístico. Por un lado, el «realismo ingenuo» que no admite distancia alguna entre el presente y el pasado, al cual pretende comprender a partir de las apariencias de carne y hueso como si éstas fueran el pasado mismo; por otro, el «idealismo anticuario» que considera la fidelidad arqueológica de las vestimentas y demás ornamentos la característica esencial de la Antigüedad rediviva. Pesello y Pesellino pertenecen al grupo de pintores *naïf* especializados en representaciones mitológicas para arcones nupciales: escenas de la mitología pagana pintadas como si transcurrieran en la plaza de la Signoria; Botticelli fue el precursor del segundo grupo, el de los pintores mitológico-anticuarios del gran estilo.

Nuestro artista, por su parte, pertenece a un tipo peculiar de transición: un pintor de *cassone* con impulsos botticellianos. El maestro orfebre de nuestra crónica, formado en el gusto del pintor de *cassone*, utilizaba las efemérides de la historia universal como una excusa perfecta para describir la magnificencia del vestuario de la época. Se percibe con claridad en la historia del rapto de Helena (fig. 19). Paris y Helena forman una pareja elegante; ella, vestida siguiendo el más exquisito gusto de la moda francesa (lo que hoy llamaríamos *chic*, se calificaba entonces de *alla parigina*); la alusión simbólica al rapto se reduce a que el señor Paris, tomando a Helena graciosamente del brazo, la anima a seguirle, dejando atrás un pabellón columnado de estilo clásico. Las vestimentas están reproducidas con tanta exactitud que llegan, incluso, a distinguirse las *imprese* bordadas en las mangas, los emblemas que llevaban los miembros de la alta sociedad florentina en ocasiones festivas, sobre todo en los torneos. De este modo, Ascanio (folio 76) y Pulisena (folio 61) llevan bordada en su manga «la vela henchida de la Fortuna», exactamente tal y como la imaginó Giovanni Rucellai; el paje (folio 59) lleva otra *impresa*, ésta consistente en un águila que vuela en dirección al Sol, y, bajo ella, un pequeño animal parecido a un gato. Uno y otro vuelven a aparecer de la misma forma en las mangas de las mujeres de la llamada *Lucha por el calzón* de los grabados de Baldini.

BIBLOSARTE

Si tenemos en cuenta que esta última estampa habría que datarla antes de 1464 y que en sus *Ricordi* Giovanni Rucellai denomina a Maso Finiguerra, literalmente, «maestro di disegno», tendríamos un nuevo argumento a favor de la tesis de Colvin. Sin embargo, la contraria voluntad de estilización según el espíritu anticuario de nuestro artista emerge en una serie de figuras femeninas (la amazona, Ariadna, Medea) con ropajes en movimiento y drapeados a la antigua. Son los precursores de la «ninfa» florentina a la que el primer Renacimiento admitió como motivo decorativo, y que fue, por así decirlo, como la Victoria alada de un arco de triunfo que hubiera sido redescubierta en la vida real en una mujer de paso firme.

Pero nuestro artista no fue sólo seducido por el espíritu vital de la cultura pagana, también fue hechizado por el oscurantismo de la superstición pagana. Hace aparecer nada menos que seis celebrados magos, entre ellos algunos tan singulares como Hostanes, con todo su aparato de conjuros y su extravagante aparición espectral.

Pero ya me apresuro a finalizar mi reseña. Todo aquel que considere que el estudio de la historia cultural de un determinado medio artístico constituye un problema de tanta importancia como los grandes talentos por los que se preocupa la historia del arte, profundizará con creciente fascinación en la imagen del mundo que se refleja en la mente de nuestro orfebre florentino.

Notas

[1] *A Florentine Picture Chronicle being a series of ninety-nine drawings representing scenes and personages of ancient history sacred and profane by Maso Finiguerra reproduced from the originals in the British Museum by the Imperial Press, Berlin, with many minor illustrations drawn from contemporary sources and a critical and descriptive text by Sidney Colvin, M. A. Keeper of the Prints and Drawings in the British Museum.* Londres, Bernard Quaritch, 1898. 144 páginas, 99 láminas, 117 ilustraciones en el texto. En folio.

BIBLOSARTE

4. Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas (1905)

Una serie de veinticuatro grabados en cobre, redondos y ovales, atribuidos al mítico Baccio Baldini[1] forma parte de los más interesantes y raros incunables de las imágenes impresas italianas, habiendo despertado desde hace tiempo la fascinación de los amantes y estudiosos del arte. El barón von Stosch, uno de los antepasados de esa generación de sensibles *forestiere* para los que Florencia llegó a ser una segunda patria, los descubrió y adquirió probablemente en Florencia, donde vivió entre sus tesoros artísticos desde 1731 hasta su muerte en 1757. Los grabados pasaron a ser propiedad de su sobrino y heredero Stosch-Walton, más conocido como Muzel, quien los vendió en 1783 a un rico comerciante de Leipzig, Peter Ernst Otto, tras cuya muerte en 1799 mantuvieron su nombre (*Otto-Teller* o Platos Otto) a pesar de haberse dispersado en varias colecciones; hoy se encuentran en colecciones públicas y privadas en Londres, París, Viena y Cambridge (Estados Unidos)[2]. Si el nombre «Otto» ya no corresponde a su actual localización, tampoco el término «platos» se ajusta a la naturaleza y destino de estos grabados. Los primeros en estudiarlos los identificaron más acertadamente como decoraciones para cubre-platos[3], objetivo al que se adaptaría mejor su forma oval, mientras que esta forma no lo hace en absoluto a la de los platos, pues éstos requerirían un formato circular y regular[4]. Ciertamente los *tondini* se colocaban sobre las tapaderas de las *scatoline* [cajitas] o *bossoli da spezie*[5] que los amantes del Quattrocento ofrecían a sus parejas. Éstos sustituyeron a las pinturas con que solían adornarse las tapaderas, como puede verse todavía en un raro ejemplar de cajita de la colección Figdor[6]. En la mayoría de los *tondini* aparece representada una pareja de enamorados y no faltan sus blasones, lo cual es un claro indicio de que, de alguna manera, estos grabados pertenecen a aquel arte cortesano que debía proclamar, o bien recordar discretamente, las relaciones personales de su comitente. Que luego estas estampas fueran repetidamente utilizadas en ocasiones diversas lo demuestran los grandes espacios circulares vacíos y los escudos de armas en blanco que aparecen en nueve de ellos[7]; su finalidad sería albergar en su interior el blasón del correspondiente *signore innamorato*. En algunos otros *tondi* —debidos a una mano tal vez no contemporánea, pero sin duda antigua— se encuentran así las armas de distintas familias florentinas: en dos ocasiones el blasón de los Medici[8], y en otro, así nos parece, el de los Buondelmonti[9].

Si bien estas particularidades puramente externas debieran conducirnos a interrogar a las parejas de amantes representadas sobre sus vínculos con la vida amorosa del Quattrocento florentino, esto no se ha hecho hasta ahora; semejante falta se debe menos a que figuras y escenas no ofrezcan ayuda para ello[10], como a que el interés de los modernos

BIBLOSARTE

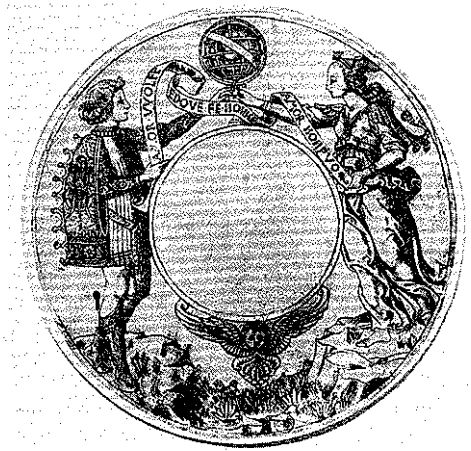
historiadores del arte no se ha detenido hasta ahora en estos detalles que parecen de mayor interés para la historia de la cultura, detalles que los historiadores pasan por alto con demasiada rapidez, preocupados como están por alcanzar un «punto de vista más general», a pesar de que es precisamente en el ámbito y el estilo de estos «accessori del costume» donde se revela la fuerza de ese realismo ornamental que en el primer arte profano se enmascara barroca y elegantemente en la decoración de los arcones nupciales, en las figuras de la Biblia, en las de la tradición romana y de la poesía italiana, hasta volverlas completamente irreconocibles. Esta moda realista *alla franzese,* aparentemente tan inofensiva e ingenua, ha sido, sin embargo, el más poderoso enemigo de aquel estilo *all'antica,* patético y elevado, que sólo con el gesto heroico de Antonio Pollaiuolo se desprendió de las pesadas y lujosas vestimentas.

Ahora bien, como pretendo mostrar a continuación, nuestros *tondi Baldini* ofrecen una visión única de esa época crítica de transición entre el tardo-Medievo y el primer Renacimiento en torno a 1465, porque si bien están emparentados con los arcones nupciales en tanto que muebles artísticos para la vida amorosa, sin embargo, tienden hacia un estilo más espiritual. Dentro del ciclo de la vida amorosa pertenecen a esa fase más poética del *amore desideroso,* mientras que a los arcones nupciales les correspondía la tarea, mucho más prosaica, de guardar el costoso ajuar de la esposa burguesa: son símbolos fieles del *possesso nuziale* [posesión nupcial] felizmente inmortalizado en los costosos trajes y aderezos de los asistentes a su boda representados en los cofres que guardan su pasión sentimental. De igual modo, en las tapaderas de las *scatoline d'amore* se manifiesta este extraño dualismo, olvidado hasta ahora a pesar de su incuestionable evidencia, en el que el rígido realismo de los ropajes parece ensamblarse felizmente con las agitadas vestimentas *all'antica.*

Examinemos ahora con mayor atención desde este punto de vista estilístico la reproducción de uno de los más famosos de estos *tondini* (fig. 20), actualmente en la Biblioteca Nacional de París[11]. La circunferencia externa tiene un diámetro de 143 mm y el tondo interior un diámetro de 67 mm; de este modo, la composición figurativa ha de acomodarse en el interior de un anillo de alrededor de 38 mm de diámetro[12]. La habilidad y la elegancia con que el artista hace de la necesidad virtud nos permite inferir —cosa que, por lo demás, también prueba el resto de los *tondi*— que el dibujante estaba acostumbrado a resolver complicados problemas compositivos: se trata de introducir en un reducido marco circular dos figuras erguidas, una frente a otra, un joven y una dama, de tal manera que queden unidos sin introducirse en el círculo destinado al blasón. No debían escatimarse accesorios externos. En primer lugar, ambas figuras habían de colocarse sobre dos salientes rocosos separados por un pequeño valle florecido; desde esta posición elevada pueden unirse más cómodamente sobre el polo del círculo, pues en este punto las manos se tocan indirectamente; la figura femenina eleva la mano derecha con la que sostiene una esfera que el joven toca levemente con la izquierda extendida; también las manos de la pareja de amantes quedan unidas indirectamente a través de la banderola ondeante que sostienen a cada extremo, donde está escrito: «amor vol fe e dove fe nonne amor non puo». Pero además de la esfera y de este lema encontramos la *impresa amorosa* personal del amante colocada para llamar la atención del espectador, distinguible con toda nitidez en las diversas reproducciones del grabado. Sobre la ancha manga ornamental bordada *(manicone)* que el joven elegante muestra a la manera de un escudo, aparece el anillo atravesado por tres plumas de avestruz que históricamente se ha identificado con la *impresa* personal de Lorenzo el Magnífico[13]. Tendríamos entonces representado ante nosotros al joven Lorenzo el Magnífico, quien por su aspecto no podría tener más de diecisiéis o dieciocho años. La cabeza, enmarcada por su amplia y característica melena, reproduciría los rasgos del joven Medici, quizás algo idealizados, como unos años antes los había pintado Gozzoli en los frescos del palacio de Via Larga.

BIBLOSARTE

19. *El rapto de Helena*, dibujo a pluma florentino, Londres, British Museum.



20. Grabado florentino, Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati.

Que Lorenzo era ya en su adolescencia el activo héroe aficionado a las aventuras amorosas lo sabemos casualmente gracias a las cartas de Alessandra Macinghi; ésta informó en 1465 a su hijo Filippo con ironía no exenta de amargura, de las relaciones del joven Medici con una cierta Lucrezia; no sin amargura ya que, gracias a la influencia de Lorenzo, se había autorizado el retorno provisional a Florencia del esposo de Lucrezia, Niccolò Ardinghelli, mientras que para pesar de su madre seguía sin permitírseles hacer lo mismo a los hijos de Alessandra[14]. Guasti, el editor de las *lettere*, hace descender a esta Lucrezia de la casa de los Gondi, pero sin pruebas documentales. ¿Habría que ver a Lucrezia Gondi en esta extraña ninfa vestida a la antigua? No tenemos noticia de ninguna Lucrezia Gondi-Ardinghelli que fuera amante de Lorenzo; sin embargo, existe otra Lucrezia de la cual, no sólo nos consta que fue su amante, sino que ha alcanzado la fama gracias a la veneración platónica-poética que le profesaba el Magnífico: se trata de Lucrezia Donati, con la que Lorenzo debió haberse relacionado al menos desde 1467[15]. Ello se deduce, entre otras cosas, del poema que Pulci dedicara al torneo de 1469. En él se alude a algunos homenajes caballerescos planeados por Lorenzo antes del torneo de 1469 que se frustraron ante la oposición de su padre Piero. Pulci canta a esta proyectada *giostra*:

> *E perchè egli havea scritto in adamante*
> *Quello atto degno di celeste honore,*
> *Si ricordò, come gentile amante,*
> *D'un detto antico: CHE vuol' fede amore,*
> *Et preparava gia l'armi leggiadre,*
> *Ma nol consente il suo famoso padre*[16].

BIBLOSARTE

[Y porque él había escrito en adamante
aquel acto digno de celeste honor,
se recordó, como gentil amante,
de un dicho antiguo: QUE el amor pide fe,
y preparaba ya sus ligeras armas,
pero no lo consintió su famoso padre].

El *detto antico* al que se refiere Pulci como a un lema popular es sustancialmente idéntico a la divisa que aparece sobre la banderola, de tal modo que parece evidente que alude a la Lucrezia Donati. A pesar de ello, la personalidad de Lucrezia permaneció desconocida hasta que G. Poggi, en el curso de algunas investigaciones en el Archivo de Estado de Florencia, encontró que la Lucrezia recordada en la carta de Alessandra no era una Gondi, como suponía el Guasti sin otro fundamento, sino una Donati, desposada cuando tenía alrededor de quince años con Niccolò Ardinghelli el 26 de abril de 1465[17]. El 26 de mayo de aquel mismo año Niccolò debía volver al Levante; Lucrezia por su parte, permaneció allí *molto bella*[18]. Por un pasaje de la *Giostra* de Pulci sabemos que Lorenzo continuó organizando toda clase de festejos en honor a su amada[19]:

Poi cominciò a tentar nuove arte e ingegni,
Et hor cavagli, hor fantasie, hor veste,
Mutare nuovi pensier, divise, e segni,
Et hor far balli, et hor notturne feste;
Et che cosa è che questo amor no insegni,
Et molte volte al suo bel Sole apparve,
Per compiacerli, con mentite larve.

[Después comenzó a intentar con nuevas artes e ingenios,
ora con caballos, ora fantasías, vestidos,
inventando nuevos pensamientos, divisas y enseñas,
ora haciendo bailes, y fiestas nocturnas;
y qué cosa sea este amor no lo muestra,
que a menudo se aparece a su bello sol,
para complacerle con su máscara].

En las cartas de Alessandra[20] se encuentra un pasaje que demuestra que el cortejo de Lorenzo podía desplegarse pública y hasta fastuosamente con el consentimiento de su esposo Niccolò: a instancias de Lucrezia, Lorenzo organizó el 3 de febrero de 1466 un baile de máscaras en la sala pontificia de Santa Maria Novella para rendir honores a Niccolò cuando éste regresó a la ciudad cargado de riquezas. Lucrezia había decidido llevar para esta ocasión una librea especial que también llevaría Lorenzo:

Ricordami ora di dirti, che Niccolò Ardinghelli ti potrà pagare; chè si dice ha vinto bene otto mila fiorini. Doverra' lo avere sentito alla tornata delle galee. La donna sua è qua, e gode; che s'ha fatto di nuovo un vedistire con una livrea, e suvvi poche perle, ma grosse e belle; e così si fece a dì 3, a suo' stanza, un ballo nella sala del Papa a Santa Maria Novella; che l'ordinorono Lorenzo di Piero. E fu lui con una brigata di giovani vestiti della livrea di lei, cioppette pagonazze ricamate di belle perle. E Lorenzo è quegli che portano bruno colla livrea delle perle, e di gran pregio!

[Recuérdame de decirte que Niccolò Ardinghelli podrá pagarte; se dice que ha ganado más de ocho mil florines. Lo habrás oído cuando retornaron las galeras. Su mujer está aquí disfrutando ya que se ha hecho un nuevo vestido, una librea con algunas pocas perlas, aunque grandes y hermosas; se realizó un baile en el tercero, durante su estancia, en la Sala del Papa en Santa Maria Novella, que organizó Lorenzo di Piero. Y fue él con un grupo de jóvenes vestidos en librea con *pagonazze* recamados con bellísimas perlas. ¡Y Lorenzo con aquellos otros de oscuro con las libreas con perlas, todo de gran valor!].

En el grabado, Lorenzo aparece con una *livrea d'amore* de este tipo, quizá con la misma que llevaba en aquella fiesta; ni siquiera falta la guarnición con «poche perle ma grosse e belle»; en cualquier caso está representado con todo el esplendor de una librea a la moda: sobre el jubón, finamente plisado y ribeteado en piel, cuelga también la *cintola alla parigina traforata e niellata*, tal y como se

BIBLOSARTE

21. *Judith*, grabado florentino.

confeccionaban en el establecimiento de Maso Finiguerra para la sociedad elegante[21]. Van a juego con la librea las curiosas botas, con la caña decorada con hojas. Por su parte, la vestimenta de Lucrezia pertenece a esa característica fase de transición, entre el lujo exagerado de la moda *alla franzese* y el idealista y ligero de la moda *all'antica*. Sobre la cabeza lleva uno de los *fermaglios* [broches] con los que los mercaderes florentinos gustaban de engalanar vistosamente a sus esposas; los cabellos, sin embargo, están peinados *alla ninfale* y cuelgan hacia detrás en rizos sueltos; dos alas propias de la

BIBLOSARTE

medusa etrusca surgen de sus sienes, indicando con este símbolo tomado de la Antigüedad[22] la naturaleza ideal del personaje. Este mismo contraste entre vulgar realidad e idealismo caracteriza la vestimenta: el corpiño está cortado *à la mode;* las mangas con barroca charretera podrían corresponder al disfraz, fantástico aunque verosímil, de un baile de máscaras; por el contrario, la falda, de la que sobresalen paganamente con vivaz movimiento los pies desnudos no podría corresponder a un ser terrenal: es así como aparecen las Victorias de los arcos de triunfo romanos, o aquellas ménades danzantes que, conscientemente imitadas, se encuentran por primera vez en las obras de Donatello y Filippo Lippi. Estas figuras revivieron el más noble estilo * antiguo de la vida agitada; la misma vida que anima a la Judit (fig 21), o al arcángel Rafael que acompaña a Tobías, o a la Salomé danzante, figuras aladas que alzaron el vuelo desde los talleres de Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli y Ghirlandaio, y que son producto del feliz injerto del brote eternamente joven de la Antigüedad pagana en el tronco seco de la pintura burguesa «flamenquizante»[23].

Que el artista intentaba elevar a la dama hasta una esfera ideal puede probarse con la ayuda de una carta que Braccio Martelli escribió a Lorenzo de Medici el 27 de abril de 1465. Aquí encontramos la descripción del verdadero vestido de la heroína de una brigada amorosa cuyo nombre no se menciona[24]. La doncella en cuestión danza «a la morisca» con un caballero «stranamente aconcio» [extrañamente ataviado] y lleva, en abierta alusión a sus relaciones íntimas con el Magnífico, una manga de lujoso color azul sobre la que aparece † bordado el lema «Spero». Es probable que, de acuerdo al gusto alegórico de aquel tiempo, la esfera que Lucrezia sostiene sobre el tondo aluda, a la manera de un jeroglífico, a la misma palabra «Spero»; del mismo modo que el anillo con plumas podría significar simbólicamente «diamante in paenis»[25] [diamante en plumas o «de un atormentado amante»]. Del mismo modo —con una esfera similar en su mano— encontramos a uno de los elegantes jóvenes[26] de la *Crónica pictórica de un orfebre florentino* publicada por Colvin.

Pero si esta cuestión podría permanecer abierta, sin embargo, no existe la menor duda de que se pretendía que la figura de la mujer fuera «a la antigua» ya que de este mismo modo reaparece en la estampa de Teseo y Ariadna[27]. Vestida mitológicamente, Lucrezia se enfrenta a un Lorenzo ataviado con ropas modernas, contraponiéndose en este tondo dos estilos contrarios[28]. El mismo contraste se aprecia en otros *tondini* de la serie. En unos, los amantes aparecen, o bien vestidos ambos *alla franzese* —la dama envuelta en el pesado traje de cola y con el tieso *hennin* borgoñón y el *guimpe* sobre la cabeza, y el caballero con divisas francesas bordadas en las mangas o en los calzones—[29], o bien ambas figuras van vestidas a la antigua, como en el tondo de Jasón y Medea[30], cuyas figuras fueron probablemente tomadas de una *lucerna fittile* [lámpara de aceite][31]. Que lo que se pretendía era reformar *all'antica* esta bárbara moda nórdica puedo demostrarlo con un segundo ejemplo extraído de la serie † de los *Planetas*[32] atribuida a Baccio Baldini. En esta serie, donde es evidente la influencia de una estampa nórdica —probablemente la variante borgoñona de un original alemán perdido[33]— que sirvió de modelo al grabador italiano, encontramos las primeras imágenes de una dama bailando vestida a la borgoñona: un engolado traje de cola con el pesado *hennin* del que pende un largo velo. En posteriores impresiones de la misma imagen planetaria, la mariposa de la Antigüedad ya ha emergido de la larva borgoñona; la vestimenta ondea victoriosamente y las alas de la medusa han sustituido a la pesada cofia (figs. 22 y 23). Se manifiesta así el idealismo autóctono y arcaizante que Botticelli elevaría a su más alta expresión; tanto es así que podría pensarse en un Botticelli joven como el autor de estas estampas. No sólo el análisis de la vestimenta nos lleva inevitablemente hasta Sandro Botticelli, el artista al que se han venido atribuyendo hasta ahora los mejores grabados de Baccio Baldini. Desde que sabemos, gracias a Mesnil[34], que Botticelli nació entre el 1444

BIBLOSARTE

y 1445 desaparece el último obstáculo para atribuírselas y ello concuerda a la perfección con la parte que Sidney Colvin[35] atribuye acertadamente al taller de Maso Finiguerra en el conjunto de la producción de las más antiguas estampas profanas.

Ciertamente Tomaso Finiguerra, que murió en 1464, no puede ser el autor de estos grabados. La semejanza de su estilo con el de Botticelli puede explicarse con otro factor que no se ha tenido en cuenta: el padre de Sandro, Mariano di Vanni, consigna en sus impuestos de 1457 que su hijo Sandro «sta a legare»[36], es decir, que era aprendiz en el taller de un orfebre, donde se le enseñaba a engastar piedras[37]. Este orfebre, según mi hipótesis, no era otro que Antonio Finiguerra, el padre de Tomaso, ya que en ese mismo año Antonio registró entre sus acreedores a Mariano di Vanni[38], algo que hasta ahora se había pasado por alto.

En conclusión, en las insignificantes decoraciones de cubre-platos nos encontraríamos con un producto, un notable síntoma, de aquella crítica edad de transición experimentada por la pintura profana florentina en su voluntad de evolucionar hacia el arte idealista antiguo a partir de la pintura propia del mobiliario nupcial *alla franzese:* Sandro, todavía inmerso en los usos de la vida galante ocupada en desvelar y al mismo tiempo ocultar secretos, no había encontrado todavía su propio lenguaje; entre otros motivos porque su mentor, Poliziano, aún no le había conducido hasta el reino platónico de la divina Venus. Sólo una década más tarde, Sandro comenzaría a transformar la materia del romanticismo medieval en el nuevo mundo de las formas clásicas; quien había representado a Lorenzo y Lucrezia Donati en un estilo mixto entre el realismo y el idealismo, más tarde, ya bajo la influencia de Poliziano, imaginaría la apoteosis amorosa de Guliano y Simonetta Vespucci en el nuevo espíritu antiguo de la *Pallas*[39], el *Nacimiento de Venus* y el *Reino de Venus.*

Para hacer verosímil esta interpretación de las *scatoline d'amore* como representantes de la transición hacia la pintura mitológica arcaizante, sería necesario incluir el análisis de los veintitrés *tondini* restantes[40] así como otro producto del arte «erótico» hasta ahora ignorado, a saber, las banderolas de torneo que, aunque no se han conservado, pueden ser reconstruidas con suficiente exactitud a partir de descripciones. En consecuencia, se hace necesario considerar como factores constitutivos del estilo de la cultura artística del Renacimiento todo aquello que forma parte del mundo de la fiesta florentina. Esto precisamente es lo que me propongo hacer en los estudios que siguen.

Lucrezia Donati y Lucrezia Ardinghelli
(Nota a la página 138)

La identificación de Lucrezia Donati con la Lucrezia esposa de Niccolò Ardinghelli se apoya fundamentalmente en la siguiente noticia obtenida de un *Libro di annotazioni e ricordi per la chiesa de S. Trinità* (A.S.F., Conv. Soppr., S. Trinita, vol. 135): «Lucrezia Donati moglie di Niccolò Ardinghelli obligò il monasterio che facessi all'altare degli Ardinghelli la festa della Croce di Maggio e di Dicembre, etc.». [Lucrezia Donati, mujer de Niccolò Ardinghelli, comprometió al monasterio a que celebrase en el altar de los Ardanghelli la fiesta de la Santa Cruz de Mayo y de Diciembre, etc.].

En la declaración de impuestos *(portata da catastro)* de 1470 de Catalina, madre de Niccolò (A.S.F., Santa Maria Novella, Unicornio) entre los miembros *(bocche)* se registran: «Niccolò de 38 años, Lucrezia mujer de dicho Niccolò de 21 años». En el bautismo de un hijo de Lucrezia, del cual había sido comadre Clara, mujer de Lorenzo el Magnífico, encontramos una curiosa información en un libro de *Ricordi* de Filippo Strozzi que se conserva en el archivo privado de la familia:

> *... a dì 15 detto (Luglio 1471) fior. 32 s.18 per più chonfetti ciera e altre choxe levai da lo speziale del diamante al chanto delli stampatori e donate a la donna di Nicholò Ardinghelli per parte de' compari*

BIBLOSARTE

22. *El planeta Venus,* grabado del almanaque Baldini, 1.ª edición.

BIBLOSARTE

23. *El planeta Venus,* grabado del almanaque Baldini, 2.ª edición.

BIBLOSARTE

e chomari che fumo cinque, cioè messer Giovanni Bentivogli da Bologna, messer Bongianni Gianfigliazzi, madonna Chlaricie di Lorenzo de' Medici e Francescho Nori e io; ma quatro fumo a pa(gare?) perchè messer Gio(vanni) non achonchorse —E a dì 19 detto per valuta di fior. 3 larghi messi nelle fasce del figliuolo di Nicholò Ardinghelli quando lo battezai— E a dì 21 di Marzo fior. 1 largo per uno ciero biancho di libre 7 auto da lo speziale del diamante e mandato a donare ala Luchrezia moglie di Nicholò Ardinghelli, per l'uxanza, avendoli battezato il figliuolo.

G. Poggi.

Notas

[1] Sobre la supuesta personalidad del dibujante cf. el final de este artículo.

[2] Véase un repertorio sistemático de «piatti» en M. G. Duplessis, «Mémoire sur les quatre-vingts estampes italiennes du XV^e siècle de la collection Otto», en *Mémoires... des Antiquaires de France*, serie IV, vol. VI (1875), pp. 215-235; y Kolloff, en *Allg. Künstler-Lexicon*, II (1878), pp. 574 y ss. Cito la estampa con la numeración adoptada por Duplessis y Kolloff. Una selección abundante de «tondi» ha sido publicada por la Sociedad Calcográfica Internacional; otros muchos pueden verse reproducidos en el libro de Colvin, *A Florentine Picture-Chronicle* (1898); sin embargo, ocho de ellos permanecen todavía inéditos.

[3] Véase la bibliografía de Koloff y Duplessis citada.

[4] El diámetro, sin embargo, varía entre los 94 y los 200 mm.

[5] Este término aparece con frecuencia en el Inventario Mediceo de 1492. Véase la edición de Müntz (París, 1888), p. 34.

[6] De la Colección Spitzer. También reproducido por Frimmel, *Kleine Galeriestudien*, N. E, IV (1896), p. 7, y por Weisbach, *Pesellino* (1901), p. 22.

[7] Kollof, 151, 165, 166, 167, 172 y 160, 161, 162, 171 (¿?).

[8] Kollof, 151 y 157. En ambos casos una mano posterior ha dibujado las armas de los Medici, con seis bolas y una flor de lis en la parte superior, por lo tanto, después de 1465; n.° 157, tiene otro escudo de armas (¿Austria?).

[9] Véase también la fig. 92 en Colvin. Cit. Supra.

[10] En mi recensión del libro citado de Colvin para el *Beitrage zur Allgemeinen Zeitung* (1899), n.° 2, demostré que un cierto número de *imprese* que vemos en gorras y mangas reaparecen en las estampas llamadas Baccio-Baldini, p. e., la *impresa* Rucellai.

[11] Este grabado se ha reproducido en numerosas ocasiones no sólo por Duplessis, sino también por Delaborde, *La gravure en Italie avant Marc Antoine*, p. 66; por Müntz, *Les primitifs* (1898), p. 719; y también por Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance: Florence* (1891), p. 30.

[12] Nuestra reproducción, tomada del heliograbado de Delaborde [fig. 20 tomada de Kristeller] está reducida.

[13] El origen de esta impresa y su relación con la persona de Lorenzo el Magnífico no está demasiado clara, a pesar de lo que dice Giovio, en el *Raggionamento sopra le imprese* (Roma 1555). Del resto de las miniaturas contemporáneas se concluye que Lorenzo la adoptó junto con otras que eran las suyas personales. Véase, Carta, «Catálogo», en *Indici e cataloghi*, 13 (Roma, 1891), 93 ff., Codice Berlighieri, Biblioteca Nazionale, Milán. Sorprende que la misma *impresa*, aunque con pequeñas variantes, aparezca en un cuadro de Fra Filippo actualmente en Londres: véanse Crowe y Cavalcaselle (ed. italiana, 1892), 5: 147, y Kristeller, *Archivio Storico dell'arte* (1893), p. 394. Kristeller, ibídem, lo ha encontrado también en una temprana estampa florentina de la *Resurrección*. La conexión de la empresa con Lorenzo el Magnífico se deduce del hecho anteriormente no notado de que el anillo con tres plumas y la leyenda «Semper» aparece, junto a las armas de los Medici y Tornabuoni, en el reverso del *desco da parto* del «Triunfo de la Fama» probablemente pintado para conmemorar el nacimiento de Lorenzo. Mr. Einstein, quien ha llamado mi atención sobre este *desco* (actualmente en la Historical Society), se dispone a publicarlo en la *Gazette des Beaux Arts* [XXXIII, 1905, pp. 416 y ss]. En cualquier caso, estamos esperando todavía un estudio de las *imprese* mediceas.

[14] Véanse las *Lettere*, Guasti, ed, p. 386: «... e forse Lorenzo suo vi adoperò per fare quello a piacere alla suo'dama e donna di Niccolò, perchè ne facci a lui; che ispesso la vede ... Gioverà forse più l'avere bella moglie, ch'e prieghi di 47 (¿el rey de Nápoles?).

[15] Cf. Carozzi, C., *La giostra di Lorenzo de' Medici* (1899).

[16] En la edición de 1572, las palabras «Che vuol» están impresas muy separadas; en la edición del siglo XV, las palabras «Amor vuole fede» (el amor demada fe) se encuentran en el margen. Todavía no he encontrado el origen de esta *sentenza*, que era muy frecuente. Un «motto» similar lo encontramos en una caja de la colección Figdor: «un puro amor vuol fè» (el amor puro requiere la fe). Existe también un espejo veneciano con la imagen de un hombre joven con el motto «Amor vuol fè», en Müntz, *La Renaissance à l'époque de Charles VIII* (1885), p. 68.

[17] *Lettere*, p. 396: «Niccolò Ardinghelli mena domani la donna, ch'è gran festa. Ma dipoi mi penso sarà il contrario, chè n'andrà in Levante».

BIBLOSARTE

[18] *Lettere*, p. 408.

[19] Stanza, 17 (ed. 1572).

[20] *Lettere*, p. 575.

[21] Véase Rinuccini, *Ricordi*, Alazzi, ed. (1840), p. 251: «a dì 17 di Diciembre 1461 ... per uno fornimento d'ariento, l'ha dorato e lavorato con traforo alla parigina, tolsi da lui per mettere a una fetta alla domaschina...»; y en el inventario Acciaiuoli, «1.a cintoletta franciescha con ispranghe d'ariento orate e con ismalti alla fibbia e 'l punctale». Véase C. Mazzi, *Argenti degli Acciaiuoli*, [1895], p. 24.

[22] Ello resulta más evidente si miramos a la cabeza de la Judith [fig. 21] (Kolloff, n.º 162, reproducido por Colvin, fig. 74), que podría derivar de una medusa de la tumba de los *Volumnii*. El perfil de la Medea (Colvin, lam. 58) lleva el mismo peinado que la medusa aunque algo exagerado. Compárese también la *Pallas* en intarsia de la puerta del Palazzo Ducale de Urbino [fig. 16] sobre un dibujo de Botticelli en el que la Medusa del escudo tiene el mismo dragón que reaparece en el casco de Pallas, reproducido en *L'Arte*, 5, (1902), p. 407. Para la *Venus Virgo* que aparece con el mismo peinado en *cassoni* y medallas, véase mi «*El Nacimiento de Venus* y la *Primavera*» (1893).

[23] He escrito en otro lugar acerca del significado de esta «ninfa» en referencia al influjo de la Antigüedad, cf. «*El Nacimiento de Venus* y la *Primavera*» (1893); «I costumi teatrali di Bernardo Buontalenti 1589», en *Atti del R. Istituto Musicale di Firenze*, 1895 (edición no venal) y «Sandro Botticelli», en *Museum* (1901), p. 22. Damos estas referencias ya que sobre este argumento, que todavía no ha sido esclarecido, no se ha detenido todavía la atención de ningún estudioso.

[24] Del Lungo también se refiere a ella brevemente, *Florentia* (1897), p. 212. La carta se encuentra en el A.S.F., Med. av. il Princ., XXII, 29.

[25] Cf. Chassant-Tauzin, *Dictionnaire des devises*, II (1878), p. 645, del *Le Mausolée de la Toison d'Or* (1689), p. 100; para estos así llamados «enigmas» de la Picardía, véase el raro libro de Tabourot, *Les bigarrures et touches du seigneur des Accords* (1640), pp. 22, 23 y 24.

[26] Colvin, lám. 81.

[27] Reproducida de Heiss, p. 70; Colvin, fig. 83; y Müntz, *Précurseurs* (1882), p. 235.

[28] Tan sólo una estampa (Kolloff, 151) en Cambridge (Estados Unidos), reproducida en facsímil por Heinecken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen* (1786), se encuentra en Ottley, *An Inquiry into the Origin and early History of Engraving*... (1816), I, p. 354, muestra este mismo contraste; también allí están representados, como mostraré, a continuación, Lorenzo y Lucrezia.

[29] P. e., Kolloff, núms. 155, 156, 160, 164, 167, 168; y 152, 153 y 161, en los que se muestran vestidos a la moda.

[30] Kolloff, 165 (Colvin, fig. 92) aunque los vestidos y motivos son completamente arcaizantes, lo mismo que en Kolloff, núms. 150, 162, 163, 170, 171 y 173.

[31] Cf. p. e. Bartoli, *Lucernae veterum sepulcrales, cum annot. Bellorii*, Berger, ed. (1702), II, fig. 36.

[32] Cf. Lipmann, *Die sieben Planeten*, (1895).

[33] He demostrado en otra ocasión, *Sitzungsbericht d. Kunstgeschichtliche Gesellschaft* (1905), pp. 7 y ss. esta misma hipótesis; los argumentos decisivos los recoge ya Kautsch quien, sin embargo, no extrae todas las consecuencias. Cf. *Repertorium* (1897), pp. 32 y ss.

[34] Cf. Jacques Mesnil en la *Miscellanea d'Arte* (1903), p. 87.

[35] Colvín, p. 21: Masso murió el 24 de agosto de 1464.

[36] Cf. Vasari (III, 286) quien dice del Pollaiuolo: «oltra il legare le gioie e lavorare a fuoco smalti d'argento...».

[37] No veo ninguna dificultad a la hora de entender estas palabras: era la expresión técnica para designar el periodo de aprendizaje de la orfebrería. Cf. Vasari (III, 286), que dice exactamente lo mismo de Pollaiuolo: «...oltra il legare le gioie e lavorare a fuoco smalti d'argento...».

[38] Colvin, p. 23 (indicación de Horne). Extraído del 1457, S. Maria Novella, *Unicorno*, n.º Verde 813, c. 163, entre los deudores de Antonio Finiguerra se recuerda, después de un cierto Antonio di Vanni, «Mariano di Vanni ... fior. 3».

[39] Véase G. Poggi, «La giostra medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli», en *L'Arte* (1902), pp. 71-77.

[40] Ofrezco un análisis de otra parte de estos «tondini» en los «Austauch künstlerischen Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert» (1905), que presenté en los *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* de Berlín, febrero, 1905.

BIBLOSARTE

24. *Confirmación de la regla franciscana,* Giotto, Florencia, Santa Croce.

25. *Confirmación de la regla franciscana,* Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa Trinità.

BIBLOSARTE

5. El arte del retrato y la burguesía florentina *

Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità
Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia (1902)

Dedicado a mi mujer

E grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente, e, per dire così, per regola; perchè quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circumstanze, in le quali non si possono fermare con una medesima misura; e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegni la discrezione.

Francesco Guicciardini, *Ricordi politici e civili,* VI

[Es un gran error hablar de las cosas del mundo indistinta y absolutamente, y, por decirlo de algún modo, por regla; porque casi todas las cosas tienen distinciones y excepciones, por la variedad de las circunstancias en las que no es posible detenerse con idéntica medida; y estas distinciones y excepciones no se encuentran escritas en sus libros, pero necesitan ser mostradas por la discreción].

Francesco Guicciardini, *Ricordi politici e civili,* VI.

BIBLOSARTE

Nota preliminar

Como un auténtico pionero, Jacob Burckhardt ha descubierto al mundo científico la cultura italiana del Renacimiento, dominándolo con toda la autoridad de un genio. Sin embargo, no era propio de él * adueñarse de este campo recién descubierto. Al contrario, tal era su dedicación científica que en lugar de abarcar globalmente este campo histórico-cultural, prefirió dividirlo en parcelas vinculadas entre sí para luego investigar individualmente cada una con majestuosa calma. De este modo, por un lado describió en su *Die Kultur der Renaissance in Italien*[1] la psicología del individuo social prescindiendo de las artes plásticas y, por otro, en su *Cicerone*[2] quiso ofrecer «una guía para el disfrute de las obras de arte». Burchkardt se ocupó en cumplir con su deber más inmediato: primero observar con serenidad al hombre del Renacimiento en su tipo más perfecto y desarrollado, y el arte en sus más bellas creaciones, sin preocuparse por si llegaría a lograr una presentación sintética de la cultura en su totalidad; si nadie le interrumpía mientras sembraba, otros podrían luego recoger los frutos de su cosecha. Incluso después de su muerte, este genial y erudito investigador se aparece ante nosotros como un buscador infatigable. Con el fin de alcanzar una historia sintética de la cultura, abrió todavía una tercera vía en sus póstumos *Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien*[3]; y tampoco rehuyó el análisis de la relación de las obras de arte con su contexto histórico, considerando los factores prácticos o ideales de la vida real en tanto que «causas».

Pero aun siendo conscientes de la grandeza de Jacob Burckhardt, esto no debería impedirnos seguir transitando por el camino que él nos señalara. Una larga estancia en Florencia, investigaciones en los archivos de la ciudad, los avances de la fotografía y la delimitación espacial y temporal del objeto de estudio me animan a publicar el presente escrito como un apéndice a la investigación de Burckhardt sobre «el retrato» en sus ya citados *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien.* En breve deberán aparecer, así lo espero, ulteriores estudios dedicados a la relación estilística entre la cultura burguesa y la artística en el entorno de Lorenzo de Medici —sobre Francesco Sasseti como hombre y amante del arte, Giovanni Tornabuoni y el coro de Santa Maria Novella, los festejos mediceos y las artes plásticas, etc.

Desearía que los amigos que me han prestado consejo y los fieles colegas que me han acompañado en estos años de trabajo en Florencia reciban este artículo como el fruto una convicción que es la misma que movió a Heinrich Brockhaus y Robert Davidsohn a dedicar sus vidas al estudio concienzudo y profundo de las fuentes de la cultura florentina.

Hamburgo, noviembre de 1901.

BIBLOSARTE

No sólo en el artista debemos buscar las fuerzas que determinan la evolución del arte del retrato. No debemos perder de vista que entre el retratista y el retratado se establece un contacto íntimo, que cada época de gusto refinado ha hecho surgir entre ambos influencias recíprocas con efectos estimulantes o inhibitorios: el comitente puede determinar la evolución del arte del retrato en dirección hacia lo típico —de acuerdo al modelo normativo dominante— o, por el contrario, llevarle a considerar como dignos de atención aquellos rasgos peculiares de su personalidad.

Uno de los aspectos cardinales de la cultura del primer Renacimiento florentino es que las obras de arte nacen de la responsabilidad compartida entre comitente y artista, y, por tanto, han de ser consideradas desde un principio como fruto del compromiso entre quien encarga el cuadro y el maestro que lo realiza. En consecuencia, nada parece más natural y evidente que el intento de ilustrar la cuestión antes planteada de la «relación entre retratista y retratado» mediante casos escogidos de la historia del arte florentino, con el ánimo de comprender la mentalidad y el modo de obrar de figuras destacadas del pasado a partir de los hechos concretos de su existencia real. Ciertamente, es más fácil imaginarlo o pretenderlo que llevarlo a la práctica ya que, para realizar un análisis comparado de la relación entre comitente y artista, la historia del arte sólo cuenta con el resultado del proceso de creación, la obra misma; sólo en raras ocasiones ha llegado hasta nosotros algún indicio del intercambio de sentimientos o del equilibrio de pareceres entre el comitente y el artista. Además, la escurridiza verdad confía sus secretos a la obra plástica como regalo de un instante afortunado y fortuito y, de este modo, la mayoría de las veces escapa a la conciencia personal e histórica. Por ello, siendo tan difícil como lo es encontrar testimonios presenciales, sólo queda conducirnos mediante pruebas indirectas de dicha colaboración.

Florencia, cuna de la cultura moderna, con una gran conciencia propia, urbana y comercial, no sólo ha conservado los rostros de quienes murieron en ella en un número y con una vivacidad única y estremecedora; sino que además en cientos de documentos de sus archivos ya exhumados y en miles que aún no han salido a la luz continúan vivas las voces de aquellos mismos difuntos. El historiador puede devolver el timbre a estas voces si acomete el esfuerzo de restablecer la natural correspondencia entre la palabra y la imagen. Florencia da respuesta a todos y cada uno de los interrogantes históricos y culturales siempre que las preguntas del investigador sean lo suficentemente certeras y específicas. La cuestión recién planteada de la influencia del contexto en el artista puede solventarse comparando dos ciclos de frescos con una misma iconografía, el más reciente de los cuales se inspira en el más antiguo, aunque con la adición de algunos personajes identificables como miembros de un mismo círculo familiar. Si ponemos toda nuestra atención, y empleamos todos los recursos que la investigación literaria y documental pone a nuestro alcance en un único fresco, el de Domenico Ghirlandaio en la capilla de Santa Trinità en Florencia, surge lleno de vida ante nuestros ojos su trasfondo histórico.

Por su parte, el amante del arte cuyo único objetivo es el placer de mirar y que presume de que una aproximación al arte intelectual y comparativa es sencillamente inapropiada, es libre de deleitarse en la mera observación de las obras maestras del arte italiano del retrato, entre los que se encuentran, por cierto, los más antiguos retratos infantiles del primer Renacimiento florentino a los que no se ha prestado hasta ahora ninguna atención.

En la iglesia de Santa Croce, en Florencia, Giotto[4] decoró la capilla de los Bardi poco después de 1317 con el tema de la leyenda de san Francisco. Uno de estos frescos, una imagen en forma de luneto, representa un momento memorable en la vida del santo: Francisco, de rodillas entre doce de sus frailes, recibe la regla de la orden de manos del Papa entronizado entre sus cardenales (figs. 24 y 25). La Iglesia romana se muestra en la representación sumaria de una basílica de tres naves con la

BIBLOSARTE

imagen del apóstol Pedro en la fachada; aparte de esto no hay ningún otro elemento ornamental que distraiga la mirada. La acción central llena con contornos precisos la superficie pictórica reclamando la entera atención del espectador; sólo dos hombres barbados de mayor edad, envueltos en pesados mantos, aparecen en nombre de la cristiandad en las naves laterales como testigos de la escena.

Aproximadamente ciento sesenta años después (entre 1480 y 1486), un comerciante florentino, Francesco Sassetti, encargó al pintor Domenico Ghirlandaio y a su taller que narrasen en seis frescos de su capilla familiar en la iglesia de Santa Trinità la leyenda de san Francisco. Con ello quería testimoniar su veneración por su santo patrón, como había hecho al donar a la Iglesia su antigua casa familiar con la finalidad expresa de que en todas las festividades mayores se celebrara una misa solemne en honor de san Francisco[5]. Pero mientras Giotto representó al hombre en su corporeidad humana, queriendo que el alma se expresara a través de su envoltura carnal, todo lo contrario ocurre con Ghirlandaio. Para este último, el objeto espiritual es sólo una excusa para reflejar una belleza mundana en elegante metamorfosis; como si se tratara todavía del mismo aprendiz de orfebre en el negocio paterno, queriendo cautivar la mirada de compradores curiosos con opulentos recipientes y ricas piezas para la festividad de San Juan. Ghirlandaio y su patrono aprovechan la tradicional prerrogativa del donante de participar humilde y devotamente de la escena en alguna esquina de la representación, y la convierten en el privilegio de asistir a la narración sagrada transformándose en espectadores e incluso en actores de la acción.

La comparación entre ambos frescos revela el radical proceso de secularización de la vida social de la Iglesia que había tenido lugar desde los días de Giotto. Es tan clara la transformación del protocolo oficial religioso que hasta un espectador con una formación histórico-artística general que contemplara el fresco sin otra referencia buscaría en él cualquier cosa antes que una escena sagrada; pensaría probablemente que se trata de una fiesta religiosa que hubiera tenido lugar en la piazza della Signoria, solemnemente presidida por el mismísimo Papa. En primer lugar porque aparece representada la plaza de Florencia, con la reproducción detallada del Palazzo Vecchio[6] y la Loggia de' Lanzi en el lado opuesto. Con ayuda de la fotografía[7] comprobamos que este solemne acto religioso se desarrolla en una galería renacentista de pilastras y arcos, probablemente porque, por motivos religiosos, debía evitarse la confusión con la realidad urbana florentina. Pero ni la galería, ni la sillería del coro, ni tampoco la balaustrada detrás de las sillas del colegio cardenalicio protegen al Papa ni a san Francisco de la intromisión de la familia y las amistades del donante. Que el donante se haga retratar junto a su hijo pequeño Federico[8], su hermano mayor Bartolomeo[9] y, enfrente, sus tres hijos mayores Teodoro I, Cosimo y Galeazzo, entra dentro de lo tolerable ya que se mantienen humildemente al margen de la representación. Pero que entre Francesco y Bartolomeo encontremos a Lorenzo de Medici en persona produce la sensación de que se hubiera entrometido el mundo profano. En cualquier caso, con la inclusión de Lorenzo, Francesco Sassetti no sólo pretendía honrar al hombre más poderoso de Florencia: Francesco era socio de la empresa de los Medici en Lyon y más tarde se le encargó también la difícil tarea de poner en orden la confusa situación de la banca Medicea en esa ciudad. Pero cualquiera que sean las justificaciones para incluir a los miembros de la *consorteria* de Sassetti, éstas no afectan al hecho extraordinario de que mientras Giotto, con emoción casi estática, casi lapidaria, identifica a los protagonistas de su fresco como unos monjes ajenos al mundo en el momento de ser convertidos en fieles vasallos de la Iglesia militante, Ghirlandaio por el contrario contempla el mismo tema desde la orgullosa cultura del hombre educado del Renacimiento, transformando la leyenda de los «eternamente pobres» en una representación espectacular de la acomodada aristocracia comercial florentina.

BIBLOSARTE

Las figuras de Giotto, como criaturas terrenales, sólo se aventuran a salir a la superficie bajo la sombra del santo; los personajes de Ghirlandaio, seguros de sí mismos, dan cuerpo a los personajes de la leyenda, pero no lo hacen por estúpida presunción: son feligreses amantes de la vida que rechazan ser reducidos a una actitud de sumisa contrición. El artista y su comitente guardan las formas, no asaltan violentamente las reglas de la representación sino que introducen *alla buona* sus retratos en la capilla. Como las extravagantes pero bondadosas *drôleries* que ocupaban los márgenes de los libros de horas medievales, o mejor aún, con la actitud devota del hombre implorante que, llevado por el agradecimiento o la esperanza, coloca el exvoto de su retrato en cera junto a una imagen milagrosa.

Mediante la asociación de ofrendas votivas con imágenes sagradas, la Iglesia católica había permitido con éxito que los gentiles conversos conservaran este inveterado impulso de vincularse a la divinidad a través de la imagen de uno mismo. Los florentinos, descendientes del supersticioso pueblo pagano de los etruscos, mantuvieron esta práctica mágica hasta bien entrado el siglo XVII. A continuación, trataremos de exponer con cierto detalle el ejemplo más característico de esta actitud que aún no ha sido analizada como merece desde un punto de vista histórico-cultural.

La iglesia de Santissima Annunziata otorgaba a los notables de la ciudad y a algunos extranjeros ilustres el raro privilegio de colocar en vida, en la misma iglesia, su fiel retrato en cera a tamaño natural vestido con sus propias ropas[10]. En la época de Lorenzo de Medici, la fabricación de estas figuras de cera *(voti)* constituía una reconocida práctica artística en manos de los Benintendi, discípulos de Andrea Verrocchio que durante generaciones dirigieron al servicio de la Iglesia una solicitada fábrica de *voti,* motivo por el cual se les conocía con el nombre de «Fallimagini». El propio Lorenzo, después de escapar felizmente de las dagas de los Pazzi en 1478, dispuso que su figura en cera, elaborada a tamaño natural por Orsino Benintendi, fuera colocada en tres iglesias florentinas con diferentes vestidos: su retrato colgaba en la iglesia de Via San Gallo con las mismas ropas que llevaba el día en que asesinaron a su hermano Giuliano y con las que él, habiéndose salvado malherido, se mostró después al pueblo desde una ventana; también se le podía ver sobre la puerta de la Annunziata vestido con el *lucco,* el traje de gala florentino; y, por último, Lorenzo envió un tercer exvoto de agradecimiento en cera a la iglesia de Maria degli Angeli en Asís[11]. A comienzos del siglo XVI, el número de *voti* había crecido de tal forma que empezó a faltar espacio en la propia iglesia y las figuras de los donantes fueron colgadas con cuerdas de las vigas, lo que hizo necesario reforzar los muros con tirantes; sólo cuando empezó a hacerse frecuente el desprendimiento de los exvotos, con la consiguiente molestia para los fieles, fue desterrado este «museo» de cera a un patio donde todavía podían verse a finales del siglo XVIII.

La obstinada supervivencia de la barbarie a través de estas figuras de cera que colgaban en las iglesias vestidas con trajes a la moda comenzó a proyectar una luz más favorable cuando los retratos se introdujeron a través de los frescos religiosos pintados en las iglesias. En comparación con la magia fetichista que emanan las figuras de cera, nuestro fresco constituye un esfuerzo más discreto de aproximarse a la divinidad mediante el parecido pictórico.

No es casual que fueran precisamente los paganos latinos quienes interpretaran el sueño poético del «Infierno» de Dante como si de un suceso real se tratara, ni que pretendieran utilizar las invocaciones infernales para sus propios fines mágicos: cuando el duque de Visconti de Milán quiso perjudicar al papa Juan XXII recurrió al encantamiento mediante la misteriosa aspersión de una estatuilla de plata; la primera persona a quien se solicitó el ruego de llevar a la práctica el conjuro —por cierto, que éste fue desatendido— fue Dante Alighieri[12].

Cuando distintas y hasta contrarias visiones del mundo se acomodan en las almas de los miembros de una misma sociedad, batiéndose a vida o muer-

BIBLOSARTE

te, se produce una inevitable decadencia social; pero no dejan de ser éstas las mismas fuerzas que generan el más elevado florecimiento cultural cuando, equilibradas en el interior de un mismo individuo, en lugar de aniquilarse una a la otra, se fecundan mutuamente ampliando con ello las fronteras de su personalidad. El florecimiento cultural del primer Renacimiento florentino se levantó sobre esta base.

En el ciudadano de la Florencia de los Medici, se daban cita las características completamente heterogéneas del idealismo cristiano medieval, caballeresco, romántico y platonizante, y el del mundano comerciante etrusco-pagano, constituyéndose así un organismo enigmático dotado de una energía tan elemental como armónica; cada impulso psíquico ampliaba su horizonte espiritual para ser luego cultivado serenamente. El florentino se negaba a la elección pedante entre el «esto o aquello», y lo hacía no porque dejara de experimentar las contradicciones en toda su crudeza, sino porque las consideraba compatibles. Fue exactamente esta actitud, esta fuerza entusiasta y, al mismo tiempo, reprimida la que alimentó los frutos artísticos nacidos de la conciliación entre Iglesia y mundo, entre pasado antiguo y presente cristiano.

Francesco Sassetti representa el tipo de burgués inteligente propio de esta época de tránsito; un tipo humano que, sin adoptar una actitud heroica, comprende lo nuevo sin, por ello, renunciar a lo antiguo. Los retratos en los muros de su capilla funeraria reflejan su decidida voluntad existencial; y el pintor obedece a ella, descubriendo casi milagrosamente ante nuestros ojos el rostro perecedero de un hombre detenido en el tiempo[13]. Hasta ahora no se ha prestado la debida atención a estas maravillosas cabezas pintadas por Domenico Ghirlandaio, ni como documentos histórico-culturales, ni como objetos de interés histórico-artístico, como verdaderos incunables del arte italiano del retrato (fig. 27). Ni siquiera se ha reparado en el retrato a escala natural del propio Lorenzo el Magnífico, a pesar de que se trata del único retrato contemporáneo auténtico que conservamos, realizado monumentalmente al fresco por un maestro de primera fila. Hace tiempo que la historia oficial del arte conoce este retrato[14], no obstante, nadie ha cumplido con la sencilla tarea de encargar una fotografía ampliada y someter este detalle a un análisis minucioso. Esto sólo puede explicarse porque el fresco está elevado a gran altura, además de raramente bien iluminado, lo que dificulta su estudio. Y, sin embargo, la imagen de Lorenzo despierta un interés humano profundo; no se trata tan sólo de una curiosidad erudita, por ejemplo, del deseo de conocer el aspecto de Lorenzo, lo que nos impulsaría a formarnos una representación fiel de su apariencia externa, sino lo enigmático del fenómeno que encarnaba, el que un hombre de exagerada fealdad hubiera sido el punto de referencia de la más elevada cultura artística: un seductor déspota que controlaba a su antojo la voluntad y los corazones de los hombres.

Lo escritores contemporáneos[15] coinciden al describir los defectos grotescos de su físico: ojos miopes, nariz aplastada cuya punta caía bruscamente, aunque pese a su llamativo aspecto careciera de olfato; la boca desmesuradamente grande, las mejillas hundidas y la tez macilenta. Los retratos más conocidos de Lorenzo en pintura y escultura revelan la fisonomía antipática de un tipo criminal y repugnante, o bien los rasgos amargados de un ser sufriente. Ni rastro del atractivo lleno de dignidad que emanaba Lorenzo; sólo Ghirlandaio nos permite adivinar en este fresco ese espíritu que hacía que un rostro tan endiabladamente deformado resultara al mismo tiempo irresistiblemente atractivo. Ojos y cejas no se agolpan (como, por ejemplo, en las medallas de Pollaiuolo y Spinelli[16], fig. 28a y b); por el contrario, bajo las delicadas cejas, los ojos clavan su mirada en la lejanía, firmes y serenos, no sin una benévola condescendencia principesca. El labio superior no oprime el inferior en un amargo gesto de reserva, sino que descansa sosegadamente sobre él; sólo en la comisura de los labios palpita la ironía, aunque suavizada casi hasta la jovialidad por el agradable pliegue de las mejillas. Toda su perso-

BIBLOSARTE

26. *Poliziano y Giuliano de Medici,* Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.

27. *Lorenzo de Medici y Francesco Sassetti,* Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.

28a y b. *Lorenzo de Medici,* medalla, Spinello.

BIBLOSARTE

nalidad parece llevada del sentimiento de una superioridad natural, gobernando el entorno con segura intuición. La mano derecha recoge el ropaje escarlata sobre el pecho, el antebrazo izquierdo está extendido y el gesto de la mano levantada revela asombro, pero también rechazo.

También Francesco Sassetti hace un gesto similar con la mano: apunta en línea recta con el índice, señalando a sus tres hijos de pie al otro lado para distinguirlos como miembros de su propia familia. El gesto de rechazo que Lorenzo realiza con la mano se debe a un motivo semejante. Ante sus pies, el pavimento de la Piazza della Signoria se abre repentinamente y por una escalera ascienden en dirección hacia él tres hombres y tres niños. Se trata de un comité de bienvenida cuyos miembros (aunque sólo veamos cabezas y hombros) aparecen caracterizados con todo el brío de un *improvvisatore* florentino, cada uno de ellos aproximándose a su dueño y señor con gesto devoto. Resulta tan elocuente el juego mudo entre Lorenzo y este grupo que, si se observa con atención este «comité de bienvenida sobre la escalera», se obtiene la impresión de que se trata del centro gravitatorio artístico de toda la composición, creándose la ilusión de que estos seres mudos podrían llegar a expresarse por sí mismos. Intentemos pues hacer hablar a estos personajes cuya presencia era tan importante para Francesco Sassetti hasta el punto de colocarlos en un primer plano. Son personajes que desean ser interrogados, no quieren ser olvidados; sólo con echar mano de los recursos que pone a nuestro alcance la documentación —escritos, medallas, pinturas y esculturas— comenzarán a suministrarnos toda suerte de detalles del entorno familiar de Lorenzo el Magnífico, agradables o extravagantes, hasta que el propio Francesco Sassetti y los suyos retrocedan a un segundo plano.

El hombre de riguroso perfil al frente del grupo abandona el anonimato sólo con compararlo con el retrato de una medalla: es *messer* Angelo Poliziano[17], el amigo erudito y colega poético de Lorenzo; con su inconfundible —y con frecuencia caricaturizada— imponente nariz ganchuda acabada en epicúrea punta, su corto labio superior y la boca carnosa con gruesos labios de gourmet[18]. Lorenzo le había confiado la educación de sus hijos frente a la oposición de su mujer Clarice quien, con firme instinto femenino, echaba de menos en el idealismo estético y paganizante de este hombre ilustrado el sostén firme de una verdadera moral; pero después de 1481 Poliziano volvería a disfrutar de su favor. Abriendo paso al resto del grupo, con la capa en la mano, en la actitud devota del servidor que se entrega incondicionalmente, Poliziano irrumpe confiado en el ánimo clemente de su señor ya que le acompañan los frutos de su pedagogía, el orgullo de la familia Medici, los propios hijos de Lorenzo: Piero, Giovanni y Giuliano.

De los niños sólo se ven cabezas y hombros. Sin embargo, los meros recursos expresivos de la posición de la cabeza, la dirección de la mirada y la mímica se convierten en manos de Ghirlandaio en el más fino instrumento para inmortalizar los matices diversos de la educación de los príncipes, desde la candidez del niño hasta el carácter mayestático del soberano. Mientras que Angelo dirige su mirada al frente consumido en devoción, el pequeño Giuliano[19], quien por ser el más joven debe permanecer junto a su maestro, mira con curiosidad hacia el espectador, consciente de que deberá volver de inmediato la cabeza obedientemente (fig. 26).

Les sigue el mayor, Piero[20]; éste vuelve también la cabeza, aunque lo haga con la indiferencia arrogante del futuro déspota. En él, la sangre caballeresca, romana y orgullosa de los Orsini —la rama materna— se manifiesta obstinadamente frente al temperamento inteligente y conciliador del comerciante florentino. En el futuro, Piero sólo querría ser retratado como caballero, vestido con armadura. Es un signo funesto de la voluntad superficial de un hombre que en el tiempo en que sólo el temperamento de un general hubiera podido salvar su posición en el gobierno de Florencia, apenas supo comportarse como un pintoresco luchador de torneo.

BIBLOSARTE

En cuanto a Giovanni[21], el futuro papa León X, su nariz chata confiere a su rostro mofletudo una expresión infantil (fig. 29), pero en su protuberante labio inferior descubrimos el germen de la opulencia del entronizado León X[22]. Giovanni no aparece todavía con la tonsura eclesiástica, que no recibiría hasta el 1 de junio de 1483. Teniendo en cuenta que, de haberlo poseído, Lorenzo jamás habría dejado que se omitiera este signo de dignidad espiritual, que era al mismo tiempo el símbolo tangible del éxito de su política romana, la fecha límite para la terminación del fresco debe ser mediados de 1483. Deberíamos admitir entonces que cuando se ejecutó el fresco Piero tenía alrededor de doce años, Giovanni siete y medio, y el pequeño Giuliano cuatro y medio, todo lo cual se corresponde con el aspecto físico de los niños.

Más compleja se presenta la identificación de las dos cabezas masculinas que cierran la comitiva, retratos insuperables en los que parecen haberse hermanado las características peculiares y más elevadas de la pintura de tabla flamenca y las del fresco italiano para reflejar la vida interior en un estilo monumental (fig. 32). En el caso del primer personaje, aunque no sea posible identificarlo físicamente con ningún otro retrato contemporáneo, en esta notable cabeza de ojos inteligentes, penetrantes y, al mismo tiempo, bonachones, de aletas nasales burlonamente levantadas y boca sarcástica lista para la dialéctica bajo la cual sobresale la barbilla despiadada, creo reconocer a Matteo Franco, hombre de confianza de Lorenzo, maestro de enseñanza elemental de sus hijos y el mejor amigo de Poliziano.

En la carta de felicitación que Poliziano dirigió a Piero en 1492 con motivo del nombramiento de Matteo Franco como canónigo, el poeta se refiere a sí mismo y a Matteo como un celebrado ejemplo de amistad[23]. Poliziano no acierta a encontrar elogios suficientes para agradecer los servicios que Matteo había prestado a la familia de Lorenzo; tan variados que resultan difícil de sobrevalorar. Colega de Poliziano por su profesión, por su trabajo como maestro de niños, y por su condición de eclesiástico, el fiel y abnegado Matteo era de carácter opuesto al de un erudito frío y de exquisito gusto. Sus únicas creaciones literarias conocidas son sus famosos sonetos sarcásticos contra Luigi Pulci —todavía hoy vivos en el lenguaje popular italiano— en los que late la genialidad popular del primitivo toscano para quien la injuria nace del contacto mismo con su tierra natal.

Lorenzo llamó a este licencioso bufón de corte «uno de los primeros y más amados miembros de su casa» y lo nombró acompañante de Magdalena, su hija preferida, con la intención de que ésta, casada por intereses políticos con el hijo del Papa, Cybò, encontrara en él a un amigo protector. No podía haber pensado en nadie mejor. Matteo fue un «hombre para todo» al servicio de Magdalena: se ocupó de los asuntos domésticos; vigiló su delicada salud cocinando sopas con la dedicación de su enfermero; la entretenía con chistes florentinos cuando, entre aburrida e impaciente, esperaba el regreso a casa de su marido; hasta desempeñó el cargo de administrador de una casa de baños en Stigliano cuando sus beneficios constituían parte de las escasas rentas de Franceschetto Cybò. Precisamente como recompensa a sus servicios como «esclavo y mártir de los Cybò»[24] fue como recibió Matteo el cargo de canónigo de la catedral florentina, hasta que su insaciable caza de prebendas le llevó a obtener la de director de un hospital en Pisa, si bien nunca llegó a disfrutar de la sinecura del cargo, ya que murió allí en 1494 mientras cuidaba a sus enfermos durante una epidemia.

La identificación de este clérigo doméstico del hogar mediceo con el retratado se apoya en una carta del propio Matteo. Si Ghirlandaio, retratista monumental e íntimo a un mismo tiempo, fue un auténtico descubridor del mundo infantil, Matteo Franco debería compartir este mérito en igualdad de condiciones, pues demostró la misma sensibilidad hacia la jovialidad y la dulzura del alma infantil. Podemos comprobarlo en la descripción epistolar de cómo los hijos de Lorenzo salieron al encuentro de su madre Clarice cuando ésta regre-

BIBLOSARTE

29. *Piero y Giovanni de Medici*, Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.

30. *León X*, medalla, Florencia Museo Nazionale.

31. *Poliziano*, medalla, Spinello.

BIBLOSARTE

32. *Luigy Pulci y Matteo Franco,* Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.

saba a Florencia de haber tomado unos baños. Matteo, que se encontraba en el séquito de Clarice en calidad de mayordomo, escribía el 12 de mayo de 1485 a su amigo Bibbiena, secretario de Lorenzo:

> En Certosa, sus hijos le salieron al encuentro: o, más bien, nos topamos con el júbilo de los ángeles del paraíso, a saber, *messer* Giovanni, Piero y Giulio en grupo, rodeados de su corte. Tan pronto divisaron a su madre saltaron del caballo, por su propio pie o ayudados, y se abalanzaron corriendo en los brazos de *madonna* Clarice con tanta felicidad y tales besos que no podría describirlo ni en cien cartas que escribiera. Apenas pude contenerme para no saltar yo también del caballo; antes de que volvieran a subirse a su montura los abracé a todos y di dos besos a cada uno: uno por mí y otro por Lorenzo. «Oh, oh, oh, oh», gritó el adorable Giuliano alargando la «o», «¿dónde está Lorenzo?». Cuando le dijimos: «Ha ido a Poggio para encontrarse contigo» estuvo a punto de romper a llorar y gritó «¡Oh! no... ¿de verdad?». ¡Imposible imaginar algo más conmovedor! Él, Piero, quien se ha convertido en el más hermoso de los jóvenes, en lo más primoroso que, ¡por Dios!, jamás veréis; ya crecido, con un perfil que parece el de un ángel; el cabello un poco más crecido, más largo que antes: ¡es el puro donaire! Y Giuliano, vivo y fresco como una rosa, delicado, puro y limpio como un espejo, risueño y reflexivo a un tiempo, con esos ojos únicos. *Messer* Giovanni tiene buen aspecto; a decir verdad, su tez no es demasiado saludable, pero parece vivo y natural; y Giulio bronceado y sano. Para terminar, todos ellos son la alegría misma. Y así marchamos todos juntos, llenos de contento y júbilo, por via Maggio, Santa Trinità, San Michele Berteldi, Santa Maria Maggiore, Canto alla Paglia, via de' Martegli, hasta llegar a casa, «per infinita saecula saeculorum eselibera nos a malo amen»[25].

BIBLOSARTE

33. *Compadre del violín,* grabado en madera de *Morgante,* de Luigy Pulci (Florencia, 1500).

Aunque la carta está fechada dos años después de la datación del fresco[26], la caracterización de cada uno de los niños coincide con sorprendente exactitud con las cabezas de Ghirlandaio.

La última de las cabezas pertenece también (como vamos a defender aquí) a una figura conocida del círculo mediceo que, francamente, habríamos echado de menos si no hubiera hecho acto de presencia: Luigi Pulci[27]. Se trata de un rostro enjuto, pálido, falto de alegría, la mirada melancólica y confiada fija en Lorenzo, la nariz es prominente y de pesadas aletas, el pequeño labio superior cae huraño sobre el inferior hinchado. A la hora de establecer una comparación contamos con el retrato de Pulci que aparece en el fresco de Filippino de la iglesia de Santa Maria del Carmine en Florencia[28]. En un primer momento podría no resultar convincente, pero hay que recordar que el retrato al fresco de Filippino es posterior, probablemente póstumo (Pulci murió en 1484), realizado seguramente a partir de su máscara mortuoria como parece confirmar su expresión mortecina frente al resto de las cabezas llenas de vida; la cavidad ocular parece hueca a pesar de su ojo semiabierto, la calvicie y el encuentro poco orgánico de la cabeza con el cuello contribuyen a ello. Sin embargo, la expresión de resignado cansancio en el rostro y el conjunto de nariz, labios y barbilla son los mismos en las dos cabezas. Si no contáramos con el retrato de Filippino, sino sólo con las pruebas internas, tal vez resultaría más obvia la identifcación con Pulci.

Pulci era uno de los íntimos de Lorenzo, su confidente político y el afamado autor del *Morgante,* aquel poema caballeresco, humorístico y popular; sus cantos se recitaban en los banquetes de la casa medicea, y eran escuchados con placer por su madre Lucrezia. Pero nada ha contribuido a mantener su memoria viva entre el pueblo italiano

BIBLOSARTE

como su ya citado duelo poético con Matteo Franco. Ambos sonetos son perlas de aquella poesía satírica cortesana que tanto gustaba a Lorenzo; tanto placer encontraba que hizo que Piero, cuando aún era un muchacho, los declamara en público, precisamente cuando tendría la edad que en el fresco.

Mientras no aparezcan nuevos documentos o hipótesis alternativas que demuestren lo contrario, podemos defender el *concetto* de que estos dos enemigos íntimos se dieron cita aquí en razón de lo único que compartían: su deseo de complacer a Lorenzo. Es posible que Lorenzo encontrara inoportuna esta procesión de homenaje de sus hijos con sus *circumferenze*, pero es más probable que el diplomático Poliziano conociera sus límites, máxime si tenemos en cuenta que en años anteriores Lorenzo le había manifestado que su condición de padre de familia quedaba en un segundo plano detrás de su responsabilidad como gobernante del estado, y que las enfermedades de su hijos no debían convertirse en centro de sus preocupaciones. Así, en abril de 1477, se dio entre ellos un intercambio epistolar[29] a raíz de una carta de Poliziano en la que le informaba con la debida precaución de que sus hijos habían caído enfermos:

Lorenzo de Medici a Angelo Poliziano:

> Por las cartas que diste a Michelozzo estoy enterado de que mis hijos sufren de mala salud. Como es normal en cualquier padre, esto lo llevo con mucho pesar. Previendo tú esta inquietud, de tal manera te esfuerzas por alentarme con multitud de palabras y razonamientos, que pareces llegar a dudar en extremo de la firmeza de mi carácter. Aunque estoy seguro de que esto partió de tu amor hacia mí, sin embargo, esto me inquietó más que cualquier noticia sobre la mala salud de mis hijos. Pues, aunque se diga que los hijos son de la esencia del padre, sin embargo, la aflicción de ánimo es mucho mayor la propia que la de los hijos. Porque aquellos que tienen el ánimo sano y salvo, fácilmente encuentran la «salud» de las demás cosas; pero, para los que lo tienen débil, nunca hay puerto protegido del oleaje de la fortuna, no hay agua tan tranquila ni bonanza tan apacible que les impida alterarse por la inquietud. ¿Piensas que soy débil por naturaleza hasta tal punto de que me tambalea una cosa tan pequeña? Si mi naturaleza es de tal clase que fácilmente es llevada aquí y allá por las alteraciones, un ánimo confirmado por la experiencia de muchas cosas ha aprendido ya a ser constante. Tengo experiencia no sólo de la salud de mis hijos, también de la muerte alguna vez. La prematura muerte de mi padre, arrebatado cuando yo tenía 21 años, me expuso de tal manera a los golpes de la fortuna que alguna vez hasta me arrepentí de vivir. Por eso, debes creer que la experiencia suplió el valor que la naturaleza me negó...

Poliziano le respondió:

> ... No porque dude de tu sabiduría y serenidad de espíritu he preferido escribir antes a Michelozzo sobre el estado de tus hijos, sino por temor a parecer desconsiderado si se te hiciera llegar una noticia grave en un momento poco oportuno. Pues a menudo el mensajero entrega la carta en el momento y lugar inadecuados, mientras que el secretario puede tener en cuenta los detalles de las circunstancias...

El celo con que Lorenzo, a la sazón un joven de veintiocho años, alimentaba su estoica concepción de la vida muestra indirectamente que el trato considerado de Poliziano era tan humano como inadmisible desde un punto de vista cortesano. En años posteriores hubiera sido más difícil que Lorenzo, más seguro de sí mismo, expresara con tanta inmediatez su dignidad y compostura. Como ningún otro hombre de su tiempo, Lorenzo poseía el don inquebrantable de la discreción. Constituía su más fuerte instrumento de poder, gracias al cual el estado florentino era una potencia solicitada y Lorenzo el primer e inigualado virtuoso de la política del equilibrio.

En el «muy poderoso»[30] Lorenzo comenzaría a desarrollarse, a partir del comerciante urbano, un

BIBLOSARTE

tipo de político que iría progresivamente igualándose al monarca feudal. Orgullosos *condottieri* podrían enarbolar con antiguo gesto sus espadas sobre la balanza, pero un comerciante inteligente la sostenía en sus manos manteniéndola en equilibrio «e
* pari la bilancia ben tenere»[31]. A decir verdad, la política de Lorenzo —la política de un comerciante elevada hasta lo grandioso— no hizo otra cosa que mantener por largo tiempo a Italia en paz, protegiéndola de la invasión de codiciosos y belicosos vecinos.

Maquiavelo[32] incluye entre los defectos del carácter de Lorenzo la falta de autoestima; así lo evidenciaban sus relaciones amorosas —demasiado prolongadas—, su gusto por rodearse de personajes chistosos y mordaces, o que jugara con sus hijos como si se tratara de un niño más. Este virtuoso psicólogo, a quien nada humano era ajeno, encontraba en Lorenzo una enigmática incompatibilidad (podemos imaginarlo observando el comité de bienvenida, asistiendo con gesto displicente): «Al ver ese comportamiento, voluptuoso por una parte y grave por otra, se comprendía que en él coexistían
† dos personalidades completamente distintas, aunque sorprendentemente fundidas[a, 33]».

La incapacidad de Maquiavelo para comprender este rasgo poco convencional del carácter de Lorenzo nos descubre la línea divisoria que separa al Quattrocento del Cinquecento. Tal vez la mirada
* de Maquiavelo, por lo general tan asombrosamente imparcial, la enturbiara la dignidad estilística heredada de Tito Livio y, sobre todo, la sombra del político ideal cuya llegada anhelaba. Lo popular-infantil y lo artístico-romántico constituían a ojos de Maquiavelo inconcebibles rasgos de debilidad en un momento en que Italia se veía aquejada por la más profunda impotencia; Maquiavelo añoraba al superhombre nacional dispuesto a pasar a la acción con el puño guerrero.

La verdad, sin embargo, es que el poder y el genio de Lorenzo el Magnífico hundían sus raíces en estas cualidades; la grandeza de su carácter sobrepasaba extraordinariamente la medida común gracias a la amplitud y, sobre todo, gracias a los vaivenes de su personalidad. Estaba en condiciones de recordar piadosamente el pasado, de disfrutar el instante efímero y de contemplar previsoramente el futuro, y de hacerlo en cada caso con la misma energía: por su educación era un ilustrado capaz de revivir el pasado antiguo; por su temperamento, un poeta popular lleno de vida[34]; por necesidad, un hombre de estado prudente capaz de anticiparse al futuro. Pero su desmedida capacidad intelectual, arrastrada por un flujo constante de energía, era algo que Lorenzo debía en gran medida a su temperamento artístico. Participando alegre y espontáneamente en las festividades de la vida, como actor, poeta y espectador, se desahogaba y relajaba el cuerpo; y con sus creaciones poéticas (en sus canciones populares consiguió equiparar la lengua toscana con el latín) alcanzó la liberación puramente espiritual.

Su falta de aptitud para el heroísmo propio de la política ofensiva no era sólo una carencia natural, también se debía al desarrollo del Estado florentino. Lorenzo no debía ser tanto un conquistador como un prudente administrador de la rica herencia del pasado. La época a la que pertenece Lorenzo ya no poseía la majestuosa gravedad de Dante, ni su monumental fuerza. Sin embargo, la curiosidad por el arte significó para la Florencia del Magnífico algo totalmente distinto a la visita de un grupo de hombres cultivados a un bazar artístico a quienes la abundancia hubiera excitado su curiosidad pasiva hasta convertirla en deseo de comprar, e incluso arrastrándoles a vender. La creación y el placer por el arte eran sólo episodios de un mismo ciclo orgánico que, con energía constantemente renovada, impulsaba una y otra vez a los florentinos del primer Renacimiento a utilizar todas las cualidades humanas como herramientas al servicio de un expansivo arte de vivir.

Matteo Franco y Luigi Pulci no eran bufones cortesanos que tuvieran que deleitar un talante estúpido y tranquilo con sus bromas grotescas; eran amigos personales del príncipe, hombres del pueblo

BIBLOSARTE

que tenían la licencia de expresar de forma cruda lo que resultaría indecoroso dicho por su señor en voz alta. Es evidente que Lorenzo había heredado el gusto por la fabulación de su madre Lucrezia Tornabuoni[35]; ella era también poetisa «alla casalinga», componía creaciones poéticas caseras para sus hijos rimando, rústica pero sugestivamente, «la vida de san Juan», la historia de «Tobías y el ángel», de «Ester», de «La casta Susana», como si las criaturas bíblicas hubieran sido bautizadas en el baptisterio de San Giovanni. También indujo a Luigi Pulci a recitar en el círculo familiar de los Medici las gestas de los héroes carolingios, en un estilo refinado pero al modo de los cantores populares, y precisamente a esta incitación debe su origen el *Morgante*, famoso por ser el primer poema caballeresco italiano. Luigi Pulci y su hermano Luca también pusieron sus dotes poéticas al servicio de los hechos caballerescos de los propios Medici; es muy probable que el poema dedicado a la *giostra* de 1469, aquel torneo en que participó Lorenzo como campeón laureado, fuera compuesto por Luigi Pulci[36]. Gracias a la descripción minuciosa de cada uno de los personajes y sus atavíos, nos encontramos ante una detallada imagen de los usos caballerescos de aquel mundo de comerciantes. Terminaba Luigi Pulci su descripción de la *giostra* con estas palabras: «pero ya es hora de concluir pues el compadre del violín te espera». Nos encontramos con este «compadre del violín» en la viñeta final de una edición del *Morgante* de 1500[37] (fig. 33): aparece en la actividad propia de su profesión, acompañado de su violín en una plaza pública declamando gestas heroico-caballerescas ante una atenta multitud. Este «compare della viola» era probablemente Bartolomeo dell' Avveduto, quien, además de *cantastorie* era vendedor ambulante de libros de la imprenta de Ripoli[38].

Incluso Poliziano, profesor de griego y filólogo clásico, se alimentó de la tierra popular. Como autor de canciones italianas de amor y de animadas danzas cantó, al igual que Pulci, como poeta cortesano la participación de los Medici en la vida festiva y caballeresca; lo hizo en su *Giostra*, el celebrado poema dedicado al torneo de Giuliano en honor a Simonetta Vespucci en 1475. En esta obra, Poliziano plasma con gracia y frescura los temas de la contingencia según el modelo de los clásicos latinos; de la extraordinaria y delicada interacción entre el sentido popular y la gracia antigua surge la figura ideal de la *nymphe*[39] que más tarde se convertirá en el tipo generalizado de la mujer en movimiento, tal y como se encarna en la *Primavera* de Botticelli, la casta danzante que baila en corro o la doncella ahuyentada por los hombres.

La vinculación de Poliziano a la vida cotidiana florentina pasa también por vínculos más terrenales. En mayo de 1490 describió con severidad las desmedidas exigencias con que le sobrecargaba la alta sociedad florentina[40]:

> Pues si alguien quiere un dicho breve para la empuñadura de una espada o para la inscripción de un anillo; si alguien quiere un verso para la cama o el dormitorio; si alguien quiere algo insigne, ya no diría para la plata, sino para la vajilla de barro, que vaya corriendo a Poliziano y entonces verás todas las paredes pintadas con diversos escritos e inscripciones pintados por mí como si fuera un caracol. Aquí hay uno que pide con insistencia argucias para las bacanales fesceninas; otro, conversaciones santas para sus reuniones; el otro, desenfrenadas cantinelas para sus noches de juerga. Ése me cuenta sus amores íntimos (tonto él, yo todavía más). Ése pide una contraseña que desvelaría sólo a su amada, mientras provoca continuamente las conjeturas de los demás...

Incluso el primer drama italiano, el *Orfeo* de Poliziano, fue originariamente un poema improvisado para la corte de Ferrara. El primer Renacimiento florentino fue en su origen un arte ocasional, tanto en poesía como en artes plásticas, y ello le confiere esa fuerza rejuvenecedora, una savia inagotable procedente de las raíces hundidas en el suelo de la vida cotidiana. En este mismo sentido resulta también característico de Florencia el que los grandes pintores florentinos se hubieran formado

BIBLOSARTE

en el taller de orfebres. Hacia 1470, la burguesía veía en el artista a un técnico fabricante de objetos, nacido bajo el signo del planeta Mercurio[41], que de todo tiene y de todo puede hacer; un artesano que pinta y esculpe en el taller de su trastienda y, mientras, pone a la venta en su establecimiento todo lo que uno necesita: hebillas de cinturón, arcones nupciales, utensilios para la iglesia, exvotos de cera o estampas grabadas.

No se buscaba al «artista» —aislado en lo remoto de su estudio— para compartir las excentricidades del fatigado hombre de cultura adoptando una pose estética a la luz de la aurora boreal; por el contrario, se sacaba al pintor-orfebre del taller para obligarlo a introducirse en la realidad, a plena luz del día, para que transformara la vida misma en una fase correspondiente de su ciclo: un edificio, un adorno, un utensilio o un desfile festivo.

Por esta razón, las creaciones de los artistas de segunda fila semejan pedazos desprendidos de su contexto real; conservan un regusto casi provinciano, exhiben un algo material, dulzón y rígido, incluso un movimiento forzado propio del taller del figurinista de teatro o del comerciante de paños. Por el contrario el objetivo de los grandes artistas fue convertir esta accidentalidad burguesa en el eco sutil de un color local.

Ghirlandaio procedía de este ambiente de orfebres; era hijo de un comerciante de joyas; según Vasari, su padre, Tommaso Bigordi, se hizo acreedor del sobrenombre de Ghirlandaio por su habilidad en la confección y venta de coronas de flores de metal para adorno de las damas florentinas. El propio Ghirlandaio trabajó como orfebre confeccionando, por ejemplo, lámparas de altar y exvotos de plata[42] para Santissima Annunziata, siempre según Vasari. Una vez aprendida la habilidad de retratar con rapidez y parecido en el taller de Alessio Baldovinetti, Domenico se convirtió hacia 1480 en el más solicitado retratista de la alta sociedad florentina. En su obra anterior a los frescos de la iglesia de Santa Trinità (terminados a finales de 1485) y la Capilla Sixtina en Roma, Ghirlandaio mantuvo de su origen y formación la diligencia[43] propia del artesano que sabe orgulloso que ningún competidor podrá satisfacer las exigencias de la alta sociedad florentina con mayor rapidez, gusto y fidelidad que como lo hacía su taller. Ghirlandadio también sabía que su popularidad no se vería perjudicada por la participación en el taller de sus hermanos David y Benedetto, y de su cuñado Mainardi —mucho menos capacitados— ni por sus frecuentes ausencias del taller. Es cierto que Domenico estaba dotado de una mirada penetrante y una mano rápida capaz de inmortalizar magistralmente todo aquello que atraía su atención; pero necesitaba una presión exterior que lo sacara de la rutina, un atractivo personal que desprendiera su atención de las trivialidades del cuerpo, el ropaje y el fondo, y lo condujera a buscar lo espiritual en la apariencia externa.

Francesco Sassetti y sus hijos se encuentran de pie, en primer plano, a escala real. Sin embargo, al aparecer en el margen de la representación, a un lado del Papa y del colegio cardenalicio, ponen de manifiesto que son plenamente conscientes de su posición como público laico. Bajo los pliegues solemnes del manto y los rasgos apergaminados del rostro de Francesco se esconde el gusto por la novedad. De este modo, Sassetti defendió con energía su derecho a encargar la representación de la leyenda de su santo patrono[44] y erigió en vida en esta capilla, bajo los frescos de la leyenda, los monumentos funerarios suyo y de su mujer en un estilo pagano-romano, imitando bajo asesoramiento erudito el estilo y las inscripciones de las esculturas antiguas.

Dado el convencimiento que demostró en el cumplimiento de la tarea que se había encomendado, es incluso probable que él mismo empujara a Domenico a apartarse de la convencionalidad; pero el embrujo mágico y vivificante no procede directamente de él sino de Lorenzo de Medici, hacia el cual asciende el comité de bienvenida por la escalera que se abre en el suelo, como si se tratara de los espíritus de la tierra en presencia de su maestro y señor. ¿El gesto de Lorenzo es de rechazo o les indica

BIBLOSARTE

más bien que pueden salir a la superficie? En pie, como un director de escena improvisa en el escenario de un misterio religioso el espectáculo de un drama moderno al que podríamos dar por título «Florencia a la sombra del laurel» («Lauri sub umbra»)[45].

Ha llegado el momento del cambio de escena. Se ha bajado el telón de fondo donde están pintados el Palazzo Vecchio y la Loggia de' Lanzi; los Sassetti esperan entre bastidores a que les den la entrada y, de repente, emergen del foso tres pequeños príncipes junto a su erudito profesor —maestro de la cultura pagana y secreto maestro de baile de las ninfas toscanas—, un divertido capellán y el cantor popular de la corte; quieren recitar el *intermezzo* introductorio para invadir luego el espacio donde se encuentran san Francisco, el Papa y el consistorio, y convertirlo en teatro de diversiones.

Resulta difícil imaginar que Ghirlandaio y su comitente hubieran previsto desde un inicio un encuentro tan forzado. El comité de bienvenida que asciende por la escalera podría ser un añadido posterior, sólo así se explicaría el repinte que acorta la balaustrada —el cual permite la incorporación de Poliziano— o la introducción misma de la escalera que posibilita que el grupo de personajes se introduzca en el espacio pictórico sin ocultar la escena principal. Al enfrentarse con la difícil tarea de insertar en una superficie limitada toda esa abundancia y vitalidad, Domenico Ghirlandaio hubo de renunciar a todo decorativismo en la figura humana, expresándose únicamente con el juego de gestos y la expresividad de las cabezas.

Una última observación. Estas figuras llenas de vida están dotadas de una plena conciencia de sí mismas, como si fueran retratos autónomos han comenzado a desprenderse de su contexto religioso, lo que trae a la memoria los interiores del arte flamenco. En un trabajo posterior intentaremos explicar mediante casos concretos estas relaciones entre la pintura de tabla flamenca y la cultura artística del círculo de Lorenzo de Medici.

Apéndices

I. Estatuas votivas de cera

A continuación, presentaré por orden cronológico algunos datos sobre los *voti* de cera en Florencia y añadiré algún material documental desconocido que fue a parar a mis manos en ulteriores investigaciones siguiendo las indicaciones de Andreucci[46] y al servirme de la colección póstuma de notas del admirable investigador local Palagi[47]. En su *Novella* número 109[48], Francesco Sacchetti se burlaba de las figuras votivas, considerándolas un vicio pagano:

> *Di questi boti di simili ogni dì si fanno, li quali son piùtosto una idolatria che fede cristiana. E io scrittore vidi già uno ch' avea perduto una gatta, botarsi, se la ritrovasse, mandarla di cera a nostra Donna d' Orto San Michele, e così fece.*
>
> [Cada día se hacen imágenes votivas como éstas, las cuales antes son una idolatría que no fe cristiana. Y yo, escritor, vi en una ocasión una que había perdido una gata, mandarla hacer de cera para Nuestra Señora de Orto, y así lo hizo].

Parece ser que a comienzos del siglo XV el número de figuras votivas había aumentado de tal manera que el 20 de enero de 1401 la *Signoria* se vio obligada a aprobar una resolución estableciendo que sólo los ciudadanos pertenecientes a los gremios superiores tenían derecho a erigir una figura votiva[49]. Más tarde, en 1447, se procedió a disponer de manera ordenada las figuras en la nave central, a la derecha y a la izquierda de la tribuna. Por supuesto, estas figuras a tamaño natural colocadas sobre podios, algunas incluso a caballo, privaban de visibilidad a los propietarios de las capillas laterales, circunstancia que motivó las protestas de la poderosa familia de los Falconieri. Estas quejas dieron sus frutos y los donantes a caballo tuvieron que ser trasladados al lado opuesto de la nave central. A continuación, traigo el pa-

BIBLOSARTE

saje del manuscrito original citado por Andreucci[50]:

> *1447. In questo tempo si comincia(va) a fare in chiesa e' palchi per mettervi l'immagini, M° Tano di Bart° e M° Franc° furno e maestri che gli feciono e M° Chimenti*[51] *dipintore fu quello gli dipinse insieme con quegli di S° Bastiano, e questo fu fatto per la multitudine de' voti e imagini che erono offerte e per acrescer la devotione a quegli che venivano a questa Sma Nuntiata, perche 'l veder tanti miracoli per sua intercessione da N. Signor' Idio fatti, faceva che ne'loro bisogni a lei ricorrevano: Onde in questi tempi medesimi furono fatti palchi per tenervi sopra homini ill^mi a cavallo tutti devoti di questa gran' madre. Erono dua palchi uno alla destra, l' altro alla sinistra avanti alla tribuna. Ma nuovamente havendo uno fatto un poco di frontispitio d'orpello avanti la capella de' Falconieri, non gli parendo fussi veduto a suo modo, persuase alcuni padri che gl' era buono levar qual palco, e metter que' cavalli tutti dall' altra parte; cosi rimase quella parte spogliata, e senza proportione dell' altra. Idio gli perdoni.*

> [1447. En este tiempo se comenzaban a hacer palcos en la iglesia para meter allí las imágenes. M° Tano di Bart° y M° Franc° fueron los maestros que los hicieron y M° Chimenti, pintor, fue el que los pintó junto con los de S° Bastiano; y esto se hizo para la multitud de exvotos e imágenes que se ofrecían para acrecentar la devoción de los que venían a esta Santissima Nunciata, para que al ver tantos milagros hechos por su intercesión nuestro Señor Dios, hiciera que necesitaran recurrir a él. También en estos mismos tiempos se realizaron palcos para poner sobre ellos ilustrísimos hombres a caballo, todos ellos devotos de esta gran madre. Había dos palcos, uno a la derecha y otro a la izquierda, delante de la tribuna. Pero habiendo hecho uno con un frontispicio de oropel delante de la capilla de los Falconieri, no pareciéndole que se viese a su modo, persuadió a algunos padres de que era bueno elevar aquel palco y poner los caballos del otro lado; así quedó aquella parte desnuda y sin proporción con la otra. Dios les perdone].

Hemos encontrado un contrato[52] de 1481 entre el vicario Antonio da Bologna y el maestro Archangelo que muestra muy gráficamente el funcionamiento del negocio artesano y la distribución del trabajo en esta industria eclesiástica:

> *Richordo chome in questo di 13 de zugno 1481 M° Archangelo ciraiolo di Zoane d' Antonio da Fiorenze promette a me M° Antonio da Bologna vicario del convento del Anuntiata de Fiorenze tute le volte che io voro fare ymagine de cera grande al naturale nel modo e forma che in questo ricordo se contiene. In prima chel deto M° Archangelo debia fare l' imagine in quello modo e forma e habito secondo che piacerà al deto vicario e qualunch altri che fusse in luogo del priore overo priore. Item che le debia fare forte d' armadure e ben legate. Item che le dette ymagine le debia depingere e cholorire a sue spexe e de suo cholori e sue chapigliare e barbe e tute l' altre chosse che apartengono al depintore salvo che lavorare di brocato. E debia el deto M° Archangelo fare qualoncha immagine in termine de x dì lavorie overo in termine di XII*[53]*. e facendo queste tute chosse promette el dito M° Ant° Vicario in nome del convento al deto M° Arcan° ff. dui larghi per qualoncha ymagine provedendo el convento di cera e di tute l' altre chosse che achaderano salvo che di chollori e chapigliare. E chossi se obligo el dito M° Archangelo observare a la pena di 25 ducati presente Mariano di Francesco di Bardino e Zanobio de Domenico del Iocundo ect. Io Archangiolo di Giuliano d' Ant° creaiuolo sono contento a quanto in detto ricordo si contiene e perciò mi sono soscrito di mia mano questa di sopra.*

> [Recuerdo como en este 13 de junio de 1481 M° Archangelo cerero de Zoane d'Antonio de Florencia me prometió a mí, M° Antonio de Bolonia, vicario de la *Anunziata* de Florencia, hacer todas las veces las imágenes de cera como yo las quería, grandes, al natural, de la manera que se contiene en esta memoria. Lo primero es que el dicho M° Archangelo debía hacer las imágenes de la manera, forma y vestido que al vicario o a cualquiera que estuviera en el puesto de prior, o por encima de éste, le gustaran. *Item* debía hacerlas fuertes de

BIBLOSARTE

armazón y bien ligadas. *Item* que dichas imágenes debía pintarlas y colorearlas con sus telas y de sus colores y con sus cabellos y barbas y todas las cosas que sean competencia del pintor, salvo que sean hechas de brocado. Y debía el dicho Mº Archangelo hacer cualquier imagen al término de X de trabajo y por encima al término de XII, y haciendo todas estas cosas promete el dicho Mº Antº, Vicario, al dicho Mº Arcanlo ff. dos plazas para hacer cualquier cosa proveyendo el convento de cera y todas las demás cosas que hicieran falta excepto de los colores y cabellos. Y así se obligó al dicho Mº Archangelo a observar la penitencia de 25 ducados, presentes Mariano di Francesco di Bardino y Zanobio de Domenico del Iocundo, ect. Yo, Archangiolo di Giuliano d' Antº cerero, estoy contento de cuanto se contiene en dicha memoria y, por ello, me he suscrito de esta mi mano más arriba].

El 9 de abril de 1488, Pagolo di Zanobi Benintendi recibió un pago, entre otras cosas, por unos *voti* que habían sido colgados en la cúpula. Por tanto, ya entonces los *voti* se acumulaban amenazantes sobre las cabezas de los creyentes[54].

En el Archivo Estatal Florentino se encuentra un catálogo exhaustivo[55] del año 1496 donde aparecen consignados los exvotos de plata (de personas o partes del cuerpo humano), especificados con toda precisión según su peso y tipo. En aquel entonces la Iglesia hubo de fundirlos para pagar con ellos un nuevo impuesto. Este inventario es un auténtico museo anatómico de enorme interés desde el punto de vista de la historia de la cultura y el arte, pero describirlo aquí en detalle nos llevaría demasiado lejos. Por lo demás, no se mencionan lámparas como las realizadas por el padre de Domenico Ghirlandaio.

En consecuencia, el interior de la iglesia debía de tener la apariencia de un museo de cera. A un lado estaban los florentinos (entre ellos la figura antes mencionada de Lorenzo el Magnífico y destacados *condottieri* a caballo, vestidos con armadura) y junto a ellos los papas (León X, Alejandro VI, Clemente VII)[56]; pero se mostraban con especial orgullo los extranjeros que habían dejado su tarjeta de visita a tamaño natural por veneración a la Santissima Annunziata. Por ejemplo, el rey Christian de Dinamarca, cuando pasó por Florencia en 1474 y, como curiosidad particularísima, se habla incluso de la figura de un pachá turco que, aun siendo contrario a su fe, consagró su figura votiva a la Madonna para asegurarse un regreso sin contratiempos[57]. También podían verse allí retratos votivos de mujeres famosas: por ejemplo, la marquesa (Isabella) de Mantua, mencionada en 1529 junto al papa Alejandro cuando ambas esculturas iban a ser reparadas[58].

El monumento funerario del emperador Maximiliano I con la doble fila de retratos de bronce de sus antecesores situados en la nave central de la iglesia de Innsbruck produce la misma impresión *mutatis mutandis* —una mezcla confusa de escultura pagana en una iglesia cristiana— con la salvedad de que lo que para el emperador Maximiliano y su consejero Pentiger era la reproducción consciente del culto romano a los antepasados[59], en Florencia significaba la herencia legitimada por la Iglesia del paganismo. El taller de Verrocchio, al parecer inventor de un tipo más artístico de figuras votivas, también acostumbraba a fabricar máscaras mortuorias de escayola y estuco, como si fuera una rama industrial artística propia. Tal y como informa Vasari[60], éstas se colocaban en las casas florentinas con fines decorativos, como fieles retratos de los antepasados, y es gracias a ellas cómo los pintores florentinos pudieron con frecuencia reproducir fidedignamente los retratos de los ya fallecidos. El taller de Verrocchio se nos antoja un resto superviviente de la primitiva escultura de culto pagano-romana. *Fallimagini* y *ceraiuoli* que producían *imagines* y *cerae*[61].

Todavía en el año 1630 podían verse en la iglesia de la Santissima Annunziata seiscientas figuras de tamaño natural, veintidós mil *voti* de pasta de papel y tres mil seiscientas imágenes con milagros[62]. Más tarde, en 1665, las figuras de cera, «cagione di continua trepidanza per i devoti», se tras-

BIBLOSARTE

† ladaron al pequeño patio del convento, hecho este que lamenta Del Migliore[63] con las siguientes palabras características:

> *... non sapemmo il concetto nè qual fosse l' animo di que' padri, in spogliar la Chiesa d' un arredo tanto ricco di Voti, a risico di diminuirvi, e rendervi fiacca la devozione, che s' aumenta e mirabilmente s' ingagliardisce per sì fatto modo, ci giova credere che il Popol sagace similmente non intendendo i lor fini modesti, alla gagliarda ne mormorasse e massime i maligni ch' anno come s' usa dir' a Firenze, tutto il cervello nella lingua: e in vero apprò loro sussisto un' articolo di ragione vivissimo, perchè, non potendo lo'ntelletto nostro arrivare così facilmente a conoscere le cause alla produzione degli effetti, d' un efficacissimo mezzo son le cose apparenti di Voti, di Pitture ed altre materie simil esteriori sufficienti ad ogn' idiota per concepirne maggior aumento di spirito, di speranza e di fede più viva alla intercessione de' Santi; onde non è gran fatto, che'l Popolo se ne dolesse e stimasse privata la Chiesa d' una bellisima memoria.*

[... no sabemos ni cuál fue el juicio ni cuál el ánimo de aquellos padres para desnudar la iglesia de tan rico adorno de exvotos, aun a riesgo de disminuir y debilitar la devoción que tan maravillosamente se incrementa con ello; como demuestra que el sagaz pueblo, no entendiendo sus modestos fines, murmurase gallardamente, y más aún los malvados, que tienen —como se suele decir en Florencia— todo su cerebro en la lengua. Y en verdad tienen un importante argumento de su lado porque no pudiendo llegar nuestro intelecto a conocer fácilmente las causas que producen los efectos, un medio eficacísimo para ello son las cosas representadas con exvotos, pinturas y otras materias parecidas, suficientes a cada «idiota» para concebir un mayor espíritu, esperanza y fe más viva para la intercesión de los santos. Por ello, no es mucho que el pueblo se doliese y que estimara que la iglesia había sido privada de una bellísima memoria].

II. Bartolomeo Cerretani, *Storia fino all'anno 1513*

Caracterización de Lorenzo de Medici[64]

> *...il quale fu di grande ingegnio maximo in iuditio, eloquentissimo, haveva professione universale optima nel ministrare le cose publiche, achutissimo, et sollecito, et savio: fortunato quanto huomo de suo tempi, animoso, modesto, affabile con tutti; piacevole, co' motti destrissimi et acuti[65]: per uno amicho no' dubitava mettere[66] tempo danari et insino a lo stato, onesto, cupido del' onore et fama, liberale, onorevole; parlava pocho, grave nell'andar; amava e' valenti et gl' unichi in ogni arte; fu solo notato che era alquanto vendichativo et invidioso: fu religioso e nel governare molto era volto agl' huomini popolani piutosto che agl' huomini di famiglie. Era grande bella persona, brutto viso, la vista corta, le charne nere, cosi e chapelli, le ghote stiaccate, la bocha grande fuori dell'ordine en el parlare faceva molti gesti chola persona; bella andatura grave; vestiva richamente, dilectavasi fare versi volgari e facevagli benissimo;.fu suo preceptore messere Gentile*[67] (fol. 166) *charindessi* (Carisdesis) *huomo doctissimo il quale dapoi fe' veschovono d'Arezo perche fu d'optimi costumi e quali tutti da detto suo preceptore comprese et messe in atto; ebbe per donna la figlola del Conte Orso dell'antica casa de gl' Orssini romani delaquale n'ebbe tre figlioli maschi l'uno fu Piero, l'altro messere Giovanni cardinale di S. Ma. in Domnicha, l'ultimo fu Giuliano: Usava dire che aveva un figlolo armigero (questo era Piero), un buono (questo era il Cardinale), un savio (questo era Giuliano) et come presagiente dixe più volte che dubitava che Piero un di non fussi la rovina di casa loro il che come savio chonobbe et predixe.*

[... el cual fue de gran ingenio, sobre todo en oído, elocuentísimo; ostentaba la profesión universal óptima en la administración de las cosas públicas; agudísimo, solícito y sabio. Afortunado cual hombre de su tiempo, animoso, modesto y afable con todos; ameno, con modales muy diestros y sutiles. Por un amigo no dudaba en entregar su tiempo y hasta el Estado; honesto cupido del

BIBLOSARTE

amor y la fama, liberal y honorable. Hablaba poco, grave en el andar; amaba a los valientes y a los destacados en cada arte; fue hijo único, por lo que era vengativo y envidioso. Fue religioso en el gobernar, era más querido de los hombres del pueblo que de los de familia. Era una gran bella persona, feo de rostro, corto de vista y tez morena, así como los cabellos; las mejillas aplastadas, la boca grande, fuera de lo normal, y al hablar hacía multitud de gestos con el cuerpo; bello paso, grave; vestía ricamente, le gustaba hacerse ver por el vulgo y les hacía mucho bien. Fue su preceptor *messere* Gentile Charindessi (Carisdesis), hombre doctísimo que después se hizo obispo de Arezzo; así pues, fue de óptimas costumbres y todas la cuales comprendidas en su citado preceptor y puestas en práctica. Tuvo por esposa a la hija del conde Orso, de la antigua casa de los Orsini romanos, de la que, además, tuvo tres hijos varones; el primero fue Piero; el otro, *messere* Giovanni, cardenal de Sta. Ma in Domnicha, y el último, Giuliano; solía decir que tenía un hijo guerrero (éste era Piero), uno bueno (el cardenal), y uno sabio (que era Giuliano) y como adivino dijo muchas veces que Piero un día no fuese la ruina de su casa el que como sabio conoció y predijo].

III. Niccolo Valori, *La vita del Magnifico Lorenzo*[68]

Caracterización de Lorenzo de Medici

Fu Lorenzo di grandezza piu che mediocre,nelle spalle largho, di corpo solido et robusto, et di tanta agilità che in questo ad alcuno non era secondo, et benche nell' altre esteriori doti del corpo la natura gli fusse matrigna, nondimeno quanto all'interiori qualità madre benigna gli si dimostrò ueramente, fu oltre a questo di colore uliuigno, et la faccia ancor' che in quella non fusse uenustà, era nondimeno piena di tal degnità che a'riguardanti induceva riuerenza: fu di uista debole, haueua il naso depresso, et al tutto dell'odorato priuato, ilche non solamente non gli fu molesto, ma usaua dire in questo proposito, esser molto obligato alla natura, conciosia che molto più siano le cose che all'adorato s'offeriscano, le quali offendono il senso, che quelle che lo dilettano; ma tutti questi deffeti et mancamenti, se cosi chiamar si possono, con le doti dell'animo ricoperse, le quali con continoue esercitationi, et assidua cura ornò sopra modo, di che fecero testimonio molti guidizij di quello.

[Fue de grandeza más que mediocre; ancho de espaldas, de cuerpo sólido y robusto y de tanta agilidad que en ella no era a ninguno segundo y, a pesar de que en las otras dotes corporales la naturaleza fue con él una madrastra, todo lo que a las interiores le demostró la calidad de una madre benigna. Además de esto, fue de color cetrino y la cara, aunque no fuese agraciada, estaba sin embargo tan llena de dignidad que al mirarle inducía reverencia. Tuvo la vista débil, la nariz hundida privada de todo sentido del olfato, lo que no sólo no le era molesto, sino que solía decir a este propósito que le estaba muy agradecido a la naturaleza, sabedor de que muchas son las cosas que se ofrecen a nuestro olfato, tanto las que ofenden al sentido como las que lo deleitan. Pero todos estos defectos y faltas, si así podemos llamarlas, se recuperaban con las dotes del alma que, con continuo ejercicio y asiduo cuidado, le adornaban y de las que muchos jueces dieron testimonio].

IV Carta de Angelo Poliziano a Piero de Medici[69]

Angelus Politianus Petro Medici suo S.D.

Facere non possum, quin tibi agam gratias, mi Petre, quod autoritate operaque tua curaueris, ut in collegium nostrum Matthaeus Francus, homo (ut scis) mihi amicissimus, cooptaretur. Est autem non modo isto (licet inuidi, quidam rumpantur) sed quouis honore dignissimus. Prima illi commendatio contigit apud patrem tuum, sapientissimum uirum, iocorum & urbanitatis, cum faceta illa scriberet carmina patrio sermone, quae nunc Italia tota celebrantur. Quin idem parens tuus, pene infantem adhuc te, quaedam ex his facetiora ridiculi gratia docebat, quae tu deinde inter adductos amicos balbutiebas, & eleganti quodam gestu, qui quidem illam deceret aetatulam,

BIBLOSARTE

commendabas. Nec tamen insuauior Francus in sermonibus, usuque domestico, siue tu dicteria, siue fabulamenta, siue id genus oblectamenta alia requiras, in queis non eius ingenium magis eminet, quam prudentia. Nihil enim unquam scurriliter, nihil immodeste, nihil non suo loco, nihil extra rem, nihil incaute, nihil sine delectu. Quare siue rusticaretur animi causa, siue balneis operam daret Laurentius parens tuus (quod te meminisse non dubito) Francum sibi adducebat comitem, cuius lepore quasi recrearetur. Adhibuit eum deinde consiliarium Magdalenae sorori tuae Romam proficiscenti ad uirum, uidelicet ut rudis adhuc puella, quae nunquam de materno sinu se prompserat, paternum aliquem circa se haberet amicum, ad quem de re dubia referret. Hic se Francus (ut homo est eximia patientia, sed et dexteritate) sic nescio quo pacto diuersis ignotisque moribus acommodauit ut et uniuersorum beneuolentiam collegerit, et sorori ipsi tuae facile unus omnia paternae domus solatia repraesentet. Gratus esse Innocentio quoque pontifici mire dicitur, gratus aliquot e purpuratis patribus: tui certe illum ciues, qui Romae negotiantur, in oculis gestant. Quid quod breui causarum forique Romani sic peritus euasit, ut iam non inter postremos habeatur? Est autem omnino ingenio uersatili Francus noster, et quod rebus ac personis omnibus congruat. Caeterum dispensatione domestica nemini cesserit, quippe gnarus omnium quae postulat usus, non tam praescribere familiae potest ac solet, quid quisque agat, quam quomodo, et quatenus agat. Addam unum adhuc illius insigne, nemo diligentius amicos parat, nemo fidelius retinet. Meus certe in ipsum, contraque ipsius in me sic amor innotuit, ut quod gratissimum est, et nos inter rara admodum paria numeremur. Itaque bis me esse canonicum puto abs te factum, quando illum quoque nunc, id est alterum me, nostro coetui aggregasti. Non enim minus in eo mihi, quam in meipso uideor honestatus. Vale.

[No puedo menos que darte las gracias, mi Pedro, porque te preocupaste con tu autoridad y esfuerzo de que Mateo Franco, hombre, como sabes, muy querido para mí, entrara en nuestro capítulo. Él se merece no sólo esto (aunque algunos envidiosos revienten), sino cualquier otro honor. La primera recomendación le llegó de tu padre, hombre sapientísimo, caracterizado por sus bromas y su ingenio, cuando estaba escribiendo aquellos elegantes poemas en nuestra lengua nativa, que ahora son conocidos en toda Italia. Es más, tu padre, cuando tú apenas sabías hablar, te enseñaba algunos de los más simpáticos de estos poemas para hacer una gracia. Éstos los balbuceabas después, entre los amigos reunidos, y lo hacías valer con un gesto elegante, ciertamente apropiado para esa edad. Franco es no menos desagradable en la conversación y comportamiento privado, si quieres sarcasmos, anécdotas u otras diversiones de este tipo, en las que sobresale no sólo su ingenio, también su prudencia, porque él nunca dice nada chocarrero, nada falto de compostura, nada fuera de lugar o ajeno a la materia, nada incautamente o sin discernimiento. Por lo cual, ya se fuera al campo como retiro para el espíritu, o a los baños, tu padre Lorenzo (lo que no dudo recordarás) se llevaba como compañero a Franco, como si reviviera con su encanto. Entonces lo contrató como consejero para tu hermana Magdalena, que marchaba para Roma hacia su esposo, sin duda para que la niña, entonces inexperta, que nunca había salido del regazo materno, tuviera cerca de ella una figura paterna como amigo en el que refugiarse en caso de problemas. Aquí Franco (hombre de extraordinaria paciencia y habilidad) desconozco de qué manera se supo acomodar a tan distintas y desconocidas costumbres que se ganó la benevolencia de todos y para tu misma hermana fácilmente representa todo el consuelo de la casa paterna. Se dice también que es admirablemente grato al papa Inocencio y también a algunos de los padres purpurados; seguramente tus conciudadanos, los que hacen negocios en Roma, le llevan en los ojos. ¿Y qué hay del hecho de que ha llegado a ser tan perito en causas judiciales y de la vida pública romana que ya lo tienen entre los principales? Nuestro Franco es de un genio completamente versátil, a saber, que se adapta a todas las cosas y personas. Además, en la administración de los asuntos domésticos no cede el puesto a nadie, conocedor como es de todo lo que exige la ocasión. Puede y, además, suele mandar al servicio doméstico no tanto lo que cada cual tiene que hacer sino cómo y hasta dónde tiene que hacerlo. Añadiría una cosa más, que es

BIBLOSARTE

característica de él: nadie se granjea con más celo a los amigos, nadie los retiene con más fidelidad. En verdad, mi amor hacia él y, por contra, el suyo hacia mí, es tan conocido, que, lo que es más grato, nos contamos entre las parejas más raras. Y así pienso que me has hecho doblemente canónigo cuando ahora también a él, que es como «otro yo», lo has agregado a nuestro capítulo. Porque me parece que soy no menos honrado en él que en mí mismo. Adiós].

V. Carta de Matteo Franco a Piero Bibbiena del 12 de mayo de 1485

Dipoi intorno a Certosa riscontrammo il paradiso pieno d'agnoli di festa e di letizia, cioè messer Giovanni, Piero, Giuliano e Giulio in groppa, con loro circumferenze. E subito come viddero la mamma, si gittorono a terra del cavallo, chi da sè e chi per le man d'altri; e tutti corsono e furono messi in collo a madonna Clarice, con tanta allegrezza e baci e gloria che non ve lo poterei dire con cento lettere. Ancora io non mi potetti tenere, che io non scavalcassi; e prima che ricavalcassino loro, tutti gli abracciai e due volte per uno gli baciai; una per me, e una per Lorenzo. Disse il gentile Giulianino, con un O lungo: «O, o, o, o, dove è Lorenzo?» Dicemo: «Egli è ito al Poggio a trovarti.» Disse: «Eh mai non.» E quasi piangnendo. Non vedesti mai la più tenera cosa. Egli è Piero che è fatto el più bello garzone, la più graziosa cosa che, per Dio, voi vedessi mai; alquanto cresciuto; non certo profilo di viso, che pare un agnolo; con certi capegli un poco lunghi e alquanto più distesi che prima, che pare una grazia. E Giuliano viuolino e freschellino com' una rosa; gentile pulito e nettolino come uno specchio; lieto e tutto contemplativo con queli occhi. Messer Giovanni ancora ha un bon viso, non di molto colore ma sanozzo e naturale; e Julio une cera brunaza e sana. Tutti per concludere, sono la letizia al naturale. E così con gran contento e festa, tutti de bella brigata, ce n' andammo per Via Maggio, Ponte a Santa Trinità, San Michele Berteldi, Santa Maria Maggiore, Canto alla Paglia, Via de Martegli; e ce n'entrammo in casa per infinita asecula aseculorum eselibera nos a malo amen[70].

[En Certosa, sus hijos le salieron al encuentro: o, más bien, nos topamos con el júbilo de los ángeles del paraíso, a saber, *messer* Giovanni, Piero y Giulio en grupo, rodeados de su corte. Tan pronto divisaron a su madre saltaron del caballo, por su propio pie o ayudados, y se abalanzaron corriendo en los brazos de *madonna* Clarice con tanta felicidad y tales besos que no podría describirlo ni en cien cartas que escribiera. Apenas pude contenerme para no saltar yo también del caballo; antes de que volvieran a subirse a su montura los abracé a todos y di dos besos a cada uno: uno por mí y otro por Lorenzo. «Oh, oh, oh, oh», gritó el adorable Giuliano alargando la «o», «¿dónde está Lorenzo?». Cuando le dijimos: «Ha ido a Poggio para encontrarse contigo» estuvo a punto de romper a llorar y gritó «!Oh! no... ¿de verdad?». ¡Imposible imaginar algo más conmovedor! Él, Piero, quien se ha convertido en el más hermoso de los jóvenes, en lo más primoroso que, ¡por Dios!, jamás veréis; ya crecido, con un perfil que parece el de un ángel; el cabello un poco más crecido, más largo que antes: ¡es el puro donaire! Y Giuliano, vivo y fresco como una rosa, delicado, puro y limpio como un espejo, risueño y reflexivo a un tiempo, con esos ojos únicos. *Messer* Giovanni tiene buen aspecto; a decir verdad, su tez no es demasiado saludable, pero parece vivo y natural; y Giulio bronceado y sano. Para terminar, todos ellos son la alegría misma. Y así marchamos todos juntos, llenos de contento y júbilo, por via Maggio, Santa Trinità, San Michele Berteldi, Santa Maria Maggiore, Canto alla Paglia, via de' Martegli, hasta llegar a casa, «per infinita saecula saeculorum eselibera nos a malo amen»].

VI. Correspondencia entre Poliziano y Lorenzo en el año 1477[71]

Laurentius Medices Angelo Politiano S.D.

Ex literis, quas ad Michelotium dedisti, factus sum certior filiolos nostros aduersa ualetudine uexari. Id ut humanum parentem decet, grauiter molesteque tuli. Quam profecto molestiam tu praeuidens, ita

BIBLOSARTE

multis uerbis ac rationibus animum nostrum confirmare conatus es, ut in maximam de nostra constantia dubitationem incidisse incidisse uideare. Quod tametsi ab amore in nos tuo proficisci certus sum, multo tamen maiori molestia nos affecit, quam significatio ulla aduersae ualetudinis liberorum.

* *Quamuis enim parentis substantia liberi esse dicantur, multo tamen magis propria est animi aegritudo,quam filiorum. Quibus enim integer ac sospes est animus, caeterarum facile rerum incolumitatem consequuntur; quibus uero infirmus, nullus unquam portus est à fortunae fluctibus tutus, nullum est tam placatum aequor, tam quieta malacia, quin perturbatione uexentur. Existimasne me adeo natura imbecillum, ut tam parua re mouear? Si uero eiusmodi nostra natura est, ut facile huc atque illuc perturbationibus agatur: multarum rerum experientia confirmatus animus sibi constare iam didicit. Ego filiorum non ualetudinem tantum, sed fatum quandoque expertus sum. Pater immatura morte praereptus, cum annum agerem primum et uigesimum,*

* *ita me fortunae ictibus exposuit, ut quandoque uitae poeniteret meae. Quapropter existimare debes,quam nobis uirtutem natura negauit, experientiam attulisse. Verum cum tu in epistola ad Michelotium imbecillitati animi nostri diffidere non parum uidearis, atque in tuis ad nos literis summopere uirtutem atque ingenii nostri dotes extollas, haecque simul pugnare uideantur, aut alterum falsum est, aut non ea es animi magnitudine, quam in me desiderare uideris, cum ea in tuis ad nos literis silentio praetereas, quae scripta ad Michelotium sunt, tanquam non tua a me accipienda sunt: utpote qui existimas multo magis nuncium, quam liberorum ualetudinem, mihi molestiam allaturum. Sed nolo esse in paruis longior, ut non idem incurram uitium, quod in te uitupero, neque in iisdem literis et parua spernere, et prolixioribus uerbis prosequi uidear. Si quid est in epistola quod te mordeat, id totum condones amori nostro, atque exercitationi, cui, ut puto, abundantius materiam suppeditat, si in quenquam inuehimur, quàm si laudamus, multoque latior campus est in unoquoque uituperationis, quam laudis. Gaudeo mirum in modum, Iulianum nostrum se totum literis tradidisse, illi gratulor, tibique gratias ago, quód eum ad haec prosequenda studia excitaueris. Tu ueró fac ut hominem ad literas inflammasti, ita seduló cures, stimulosque adiicias, ut perseueret. Ego propediem uos reuisam, comitemque uobis in hoc felici Musarum itinere me adiungam. Bene uale, Pisis pridie Calend. Aprilis, M.CCCCLXXVII.*

[Por las cartas que diste a Michelozzo estoy enterado de que mis hijos sufren de mala salud. Como es normal con cualquier padre, esto lo llevo con mucho pesar. Previendo tú esta inquietud, de tal manera te esfuerzas por alentarme con multitud de palabras y razonamientos, que pareces llegar a dudar en extremo de la firmeza de mi carácter. Aunque estoy seguro de que esto partió de tu amor hacia mí, sin embargo, esto me inquietó más que cualquier noticia sobre la mala salud de mis hijos. Pues, aunque se diga que los hijos son de la esencia del padre, sin embargo, la aflicción de ánimo es mucho mayor la propia que la de los hijos. Porque aquellos que tienen el ánimo sano y salvo, fácilmente encuentran la «salud» de las demás cosas; pero, para los que lo tienen débil, nunca hay puerto protegido del oleaje de la fortuna, no hay agua tan tranquila ni bonanza tan apacible que les impida alterarse por la inquietud. ¿Piensas que soy débil por naturaleza hasta tal punto que me tambalea una cosa tan pequeña? Si mi naturaleza es de tal clase que fácilmente es llevada aquí y allá por las alteraciones, un ánimo confirmado por la experiencia de muchas cosas ha aprendido ya a ser constante. Tengo experiencia no sólo de la salud de mis hijos, también de la muerte alguna vez. La prematura muerte de mi padre, arrebatado cuando yo tenía 21 años, me expuso de tal manera a los golpes de la fortuna que alguna vez hasta me arrepentí de vivir. Por eso, debes creer que la experiencia suplió el valor que la naturaleza me negó. Pero como en tu carta a Michelozzo pareces no poco desconfiar de la debilidad de mi espíritu, y en tus cartas hacia mí alabas con el mayor cuidado mi valor y mis cualidades naturales, y como estas dos cosas parecen estar en contradicción, o lo segundo es falso o no tienes la gradeza de alma que pareces desear en mí, ya que silencias en tu carta estas cosas que has escrito a Michelotio, como si yo no debiera recibirlas, puesto que crees que me va a causar mucho más pesar el mensaje

BIBLOSARTE

que la salud de mis hijos. Pero no quiero alargarme en menudencias, para no incurrir en el mismo fallo que desapruebo en ti, y en la misma carta parece que desdeño las pequeñeces y a la vez continúo con más abundancia de palabras. Si hay algo en la carta que te moleste, perdónalo todo por amor a mí y como ejercicio, para el cual, como creo, hay materia más abundante si atacamos a alguien que si lo alabamos, y en cada cosa hay más campo para el vituperio que para la alabanza. Me alegro mucho de que nuestro Giuliano se haya dado por completo a las letras. Le felicito y te doy las gracias por haberle animado a seguir con estos estudios. Y tú, ya que encendiste a este hombre en las letras, ocúpate con atención y estimúlale para que persevere. Por mi parte, volveré a verte dentro de poco, y me uniré a ti, como compañero, en este feliz viaje de las musas. Cuídate. Pisa, 31 de marzo de 1477].

Angelus Politianus Laurentio Suo S.D.

Non quòd tuae constantiae sapientiaeque diffiderem, propterea literas dedi ad Michelotium potius, quàm ad te de liberûm tuorum ualentudine: sed quoniam sum ueritus, ne fortè inconsultior uiderer, si grauior tibi â me nuncius alieno tempore obiiceretur. Tabellarius enim saepe literas non aptè, on loco reddit: scriba uerò temporum captat omneis articulos. Reueritus igitur iure sum Laurentium Medicem; Cui malè si palpere, recalcitrat undique tutus: Necuerò ista repugnant, quòd hic te reuereor, ibi laudo. Non enim ob aliud reuereor, quàm quòd omni laude puto dignissimun. Molles uerò illae tuae morsiunculae, tantum abest ut me laedant, ut ipsas quoque nescio quo pacto penè mihi magis blanditias commendent. Iulianus tuus uerè frater, hoc est, ut docti putant, ferè alter, ipse sibi in studiis est non modò iam mirificus hortator, sed et praeceptor. Nihilque nobis ad summam uoluptatem deest, nisi quòd abes. Vale.

[No es porque desconfiara de tu sabiduría y constancia por lo que escribí a Michelozzo en lugar de dirigirme directamente a ti para hablarte de la salud de tus hijos, sino porque no deseaba parecer irreflexivo si un mensaje mío importante te era presentado en un momento poco oportuno. El mensajero a menudo entrega las cartas en un tiempo o en un lugar inapropiado, mientras que el secretario siempre vigila los momentos precisos. Ciertamente he tratado a Lorenzo de Medici con respeto, pues cuando alguien le trata de mal, responde él golpeando en todas direcciones; y no es absurdo si en esto te muestro respeto y en lo otro te alabo; pues no respeto ninguna otra cosa sino aquello que considero digno del mayor elogio. En verdad que tus amables mordiscos tan lejos están de hacerme daño que los recibo como si fueran halagos. Tu Giuliano —verdadero hermano, esto es, como dicen los sabios, casi un *alter* [*ego*]— es en el estudio no sólo su mirífico consejero, sino su propio preceptor. Nada nos falta para [alcanzar] el mayor placer, sino tu presencia. ¡Adiós!].

VII. Luigi Pulci y el *Compare della viola*

Luigi Pulci[72] termina la *Giostra di Lorenzo de' Medici* con las siguientes palabras: «hora es ya de poner fin, conviene terminar porque, mientras escribo, el amigo aguarda y ya tiene preparado el violín. Y ahora, amigo, hazlo sonar»:

Hor sia qui fine che pur convien posarsi
Perche il compar, mentre ch'io scrivo, aspetta,
Et ha gia impunto la sua violetta,
Hor fa compar che tu la scarabelli...[73]

Este amigo del violín no es ninguna personalidad mítica sino uno de aquellos cantores públicos que acostumbraban a recitar historias populares con acompañamiento de violín, al aire libre y ante una multitud atenta; tenemos claro testimonio de ello gracias a una xilografía que sirve de viñeta final a la edición del *Morgante* de Luigi Pulci[74]. Parecería hecha para ilustrar las palabras finales de la *Giostra*: sobre un podio está sentado el *compare* tocando el violín y a sus pies escucha una multitud atenta congregada al aire libre en la plaza (¿San Martino?). Sabemos de un «compare della viola» que era co-

BIBLOSARTE

nocido así oficialmente, ya que es como aparece mencionado en el séquito más próximo a Lorenzo[75], y más tarde en el de su hijo Piero[76]. Creo haber encontrado también el verdadero nombre del «compadre del violín». En 1477 se menciona como cantor público a un cierto «compare Bartolomeo» en el diario de la imprenta de Ripoli[77], cuyas historias y leyendas recitaba públicamente y que después vendía en ejemplares sueltos, cosa habitual en aquel tiempo[78]. El propio Luigi Pulci dedica a un tal Bartolomeo dell' Avveduto un soneto que comienza con las siguientes palabras:

Poich' io partij da voi Bartolommeo[79],
Di vostri buon precetti ammaestrato...

Estas palabras permiten concluir que entre ambos existía una relación de colegas y que Bartolomeo había entregado cierta cosa a Luigi; qué es lo que le había entregado lo deducimos de su sobrenombre, dell' Avveduto. Bartolommeo había dado a Luca o a Luigi Pulci el núcleo popular para su poema *Ciriffo Calvaneo*, el cual se ha demostrado que sirvió de modelo de una obra poética, el *Libro del Povero Avveduto*, que hasta ahora se consideraba anónima[80]. De este modo la cadena de nombres cobra vida con gran simplicidad, resolviéndose en una interesante personalidad que hasta ahora no ha sido tenida en cuenta; así podemos atrevernos a realizar la siguiente ecuación: el *compare* que ya tiene preparada la *violetta* es la misma persona que:

1. el «compare Bartolomeo», cantante y vendedor ambulante de libros para la imprenta de Ripoli.
2. el «compare della viola» del séquito de los Medici.
3. Bartolomeo[81] dell' Avveduto, al que Luigi trataba como a un colega.

Con todo lo cual tenemos ante nosotros a quien fue para los Pulci el transmisor y el divulgador de la poesía caballeresca popular. Quedan así sencillamente solucionadas todas las dificultades que el *compare* de la *Giostra* ha ocasionado hasta ahora a la crítica histórico-literaria[82].

VIII. Carta de Poliziano a Hieronymus Donatus[83]

Angelus Polizianus Hieronymo Donato suo S. D.

... Nam si quis breue dictum, quod in gladii capulo, uel in anuli legatur emblemate; si quis uersum lecto, aut cubiculo, si quis insigne aliquod non argento dixerim, sed fictilibus omnino suis desiderat, ilicó ad Politianum cursitat, omnesque iam parietes à me quasi à limace uideas oblitos argumentis uariis, et titulis. Ecce alius Bacchanalibus Fescenninorum argutias, alius conciliabulis sanctas sermocinationes, alius citharae miserabiles naenias, alius peruigilio licentiosas cantilenas efflagitat. Ille mihi proprios amores stultus stultiori narrat. Ille symbolum poscit, quod suae tantum pateat, caeterorum frustra coniecturas exerceat. Mitto scholasticorum garritus intempestiuos, uersificatorum nugas, seque, et sua de more admirantium, quae quotidie cuncta demissis auriculis perpetior. Quid plebeculam dicam, uel urbanam, uel agrestem, quae me tota urbe ad suum negotium, quasi naso bubalum trahit? Ergo dum proteruè instantibus negare nibil audeo, cogor et amicos uexare caeteros, et (quod molestissimum est) ipsius in primis Laurentii mei Medices abuti facilitate...

[... Pues si alguien quiere un dicho breve para la empuñadura de una espada o para la inscripción de un anillo; si alguien quiere un verso para la cama o el dormitorio; si alguien quiere algo insigne, ya no diría para la plata, sino para la vajilla de barro, que vaya corriendo a Poliziano y entonces verás todas las paredes pintadas con diversos escritos e inscripciones pintados por mí como si fuera un caracol. Aquí hay uno que pide con insistencia argucias para las bacanales fesceninas; otro, conversaciones santas para sus reuniones; el otro, desenfrenadas cantinelas para sus noches de juerga. Ése me cuenta sus amores íntimos (tonto

BIBLOSARTE

él, yo todavía más). Ése pide una contraseña que desvelará sólo a su amada, mientras provoca continuamente las conjeturas de los demás. Dejo de lado las intempestivas charlatanerías de los escolásticos, las simplezas de los versificadores, admiradores de sí mismos y de su obra, como es su costumbre, todo lo cual soporto con orejas gachas. ¿Por qué nombraría al populacho, ya sea urbano o rural, que me arrastra por toda la ciudad hacia sus negocios como búfalo llevado por la nariz? Así, mientras me atrevo a no negar nada a aquellos que me acosan descaradamente, me veo obligado a maltratar a los demás amigos y, lo que es más penoso, a abusar de la amabilidad del mismo Lorenzo de Medici, uno de los más importantes para mí].

... viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto.

Cesare Guasti, *Ser Lapo Mazzei*, p. III.

[... viva palabra de hombres que de cuatro y más siglos duermen en los sepulcros, pero que puede suscitar, y útilmente examinar, el afecto].

Notas

[1] La más reciente es la 7.ª ed., ed. Greiger, (1899) [ahora *Gesamtausgabe*, vol. 5].

[2] Última edición, ed. Bode (1901). También su *Geschichte der* (Architektur der) *Renaissance*, 3.ª ed., ed. Holtzinger (1891), [ahora *Gesamtausgabe*, vol. 6].

[3] Incluye *Das Altarbild; Das Porträt in der Malerei; Die Sammler*, ed. H. Trog, (1898) [*Gesamtausgabe*, vol. 12].

[4] Cf. H. Thode, *Giotto*, p. 128. Cf. en el presente texto fig. 24.

[5] Archivo Estatal Florentino. Protocolos de Andrea di Angiolo di Terranova A. 381, pp. 269 y ss. 1487, donación adicional a la capilla con la prescripción expresa y detallada de las misas en honor a san Francisco.

[6] Todavía con la alta *ringhiera*.

[7] Cf. fig. 25.

[8] Nacido en 1472, destinado a la carrera eclesiástica, en aquel entonces ya era prior de San Michele Berteldi. Teodoro I, nacido en 1461, muerto antes de 1479; Galeazzo, nacido en 1462; Cosimo, nacido en 1463; Bartolomeo, nacido en 1413. El propio Francesco, nacido en 1421: se encontrará información más detallada sobre Francesco Sassetti y su familia en el segundo trabajo de esta serie que aparecerá en breve.

[9] No es probable que esta figura represente a su padre Tomasso, muerto en 1421.

[10] Sobre los *voti*, cf. n.º I; sobre los *voti* de Lorenzo, cf. Vasari III, pp. 373 y ss.

[11] Probablemente el busto de estuco pintado de Lorenzo conservado en el Museo de Berlín es una copia de un *voto* de este tipo, como parecen corroborar el carácter artesano de la pintura y la tosquedad del parecido, carente de una elaboración más sutil. Reproducción en Bode, *Italienische Porträtskulpturen des 15. Jahrhunderts* (1893), p. 31.

[12] Cf. Eubel, «Über Zauberwesen und Aberglauben. Historisches Jahrbuch» (Görres) XVIII (1897), pp. 608-631, y Grauert, ibíd., p. 72.

[13] Cf. fig. 27. Los detalles publicados en las figs. 26, 27, 29 y 32, han sido fotografiados por primera vez por los hermanos Alinari a instancias mías. Fig. 24, a partir de una fotografía ya existente de los hermanos Alinari.

[14] Cf. Crowe y Cavalcaselle. Ed. italiana, VII, pp. 178 y ss. Sobre el retrato de Lorenzo, cf. Kenner, *Jahrbuch der kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XVIII (1987), y Müntz, *Le musée de portraits de Paul Jove* (París, 1900), p. 78; un busto de terracota de Pollaiuolo (?) reproducido por Armstrong, *Lorenzo de' Medici and Florence in the fifteenth century*, 1897. Documentación en materia de retratos referente a la historia de los Medici reproducida en Heyck, *Die Mediceer* (1897); sobre Lorenzo sigue siendo fundamental A. v. Reumont, *Lorenzo de' Medici il Magnifico* (1883).

[15] Cf. N.º II y III. Caracterización de Bartolomeo Cerretani y de Niccolò Valori.

[16] Cf. fig. 28a. Medalla de Spinelli (según Friedlaender, *Italienische Schaumünzen*, igualmente figs. 28b y 31).

[17] Cf. fig. 26 y fig. 31.

[18] La medalla de Spinelli nos lo muestra en años posteriores; en la época del fresco de Santa Trinità tenía aproximadamente veinte años (nació en 1454); en mi opinión, Ghirlandaio le ha vuelto a retratar, completamente de perfil, en este mismo sitio, en el fresco del lamento por la muerte de san Francisco, a la izquierda del féretro; más tarde aparece de nuevo en el coro de Santa Maria Novella en la Anunciación a Zacarías.

[19] Nacido el 12 de agosto de 1478. Uno puede reconocer fácilmente su rostro infantil en el hombre barbado retratado más tarde por Bronzino. (Heyck, op. cit., fig. 133). Rara ironía

BIBLOSARTE

del destino: Giuliano, que entró en el mundo del arte de la mano de Ghirlandaio como un niño alegre, abandona el universo iconográfico florentino como modelo ideal de la fuerza vital perdida prematuramente: como Duca di Nemours en el monumento fúnebre de Miguel Ángel en S. Lorenzo.

[20] Nacido el 15 de febrero de 1471. Cf. fig. en Müntz, op. cit., p. 80.

[21] Nacido el 11 de diciembre de 1475. Cf. fig. según Giovio en Müntz, op. cit., p. 80, y cuadro de Bronzino en los Uffizi.

[22] Cf. fig. 30. Vaciado en yeso a partir de una medalla de plomo del Museo Nazionale, Florencia.

[23] *Opera*, edición de Basel 1553. Cf. n.º IV. Sobre Matteo Franco, nacido en 1447, cf. fundamentalmente Del Lungo, *Florentia, Uomini e cose del Quattrocento* (Florencia 1897), p. 422: «Un cappellano mediceo». Además, el notable estudio de Guglielmo Volpi en *Giornale storico della Letteratura italiana*, vol. XVII (1891): «Un cortigiano di Lorenzo il Magnifico (Matteo Franco) ed alcune sue lettere».

[24] Cf. carta en Del Lungo, op. cit., p. 441.

[25] Cf. n.º V. Giulio, hijo del asesinado Giuliano, es el futuro papa Clemente VII.

[26] Tampoco quisiera insistir demasiado en la fecha de 1483: la inscripción actual, que, evidentemente, ha sido restaurada incorrectamente, menciona 1486 en vez de 1485 como fecha en que se terminó la pintura; se especificarán más detalles al respecto en la segunda parte; consta documentalmente que ya se habían retirado los andamios de la capilla a principios de 1486, ya que a partir del 1 de enero de 1486 empezaron a oficiarse misas de manera regular. Archivo Estatal Florentino. S. Trinità 65, p. 53.

[27] Nacido en 1432. Cf. sobre la literatura del Quattrocento en general la exposición más reciente, muy instructiva, en Ph. Monnier, *Le Quattrocento, Essai sur l'histoire littéraire du XV. siècle italien*, 1901. Cartas de Luigi Pulci, publicadas por Bonghi (1886).

[28] Cf. fig. De las cabezas del comité de bienvenida reconocí primero a Poliziano por el parecido, luego a Pulci, al acordarme precisamente de este fresco de Filippino.

[29] Cf. n.º VI.

[30] «Magnífico» como simple título [cf. *Reumont, Historisches Jahrbuch* (Görres) 1884, p. 146]: sería mejor traducirlo por «poderosísimo» que por «el magnífico» que resulta una expresión demasiado calificativa.

[31] Palabras del propio Lorenzo en las *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo*, ed. Carducci, p. 375; cf. además Karl Hillebrand, «La politique dans le Mystère», en los *Etudes italiennes* (1868), pp. 204 y ss.

[32] Al final de su *Istorie Fiorentine*: «Tanto che a considerare in quello e la vita leggera e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse quasi con impossibile congiunzione congiunte». [De modo que, al ver ese comportamiento, voluptuoso por una parte y grave por otra, se comprendía que en él coexistían dos personalidades completamente distintas pero fundidas de manera casi increíble]. Trad. de Félix Fernández Murga. Nicolás Maquiavelo, *Historia de Florencia*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978.

[a] Trad. cf. supra, nota 29.

[33] «Inorgánica» diríamos hoy. Encontré este pasaje de Maquiavelo cuando ya había descrito el comité de bienvenida subiendo por la escalera y una vez definida la psicología de lo popular en Lorenzo.

[34] Cf. Cerretani n.º II: «Faceva molti gesti colla sua persona».

[35] Cf. Levantini-Pieroni, *Lucrezia Tornabuoni* (Florencia 1888).

[36] Esta cuestión ha sido tratada por Cesare Carocci, *La giostra di Lorenzo de' Medici* (Bolonia 1899).

[37] Fig. 33. Cf. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts* (1897), fig. 150.

[38] Cf. n.º VII.

[39] Cf. A. Warburg, «Sandro Botticelli's *Geburt der Venus* und *Frühling*» (1893).

[40] Cf. N.º VIII y Rossi, *Il Quattrocento*, p. 258.

[41] Cf. el grabado que representa al planeta Mercurio del conocido como Baccio Baldini.

[42] Según el catastro de 1480, Tommaso sólo habría sido un *sensale*, en todo caso, Domenico ya llevaba de manera oficial el nombre «del Grillandaio»; por ejemplo, en 1486, esto nos permite concluir que Tommaso estaba relacionado de manera directa con la fabricación de joyas. Cf. Archivo Estatal Florentino. S. Trinità 15, 27vo, además, Vas. ed. Milanesi III, 280 y 264, 270, 277.

[43] Cf. la anécdota en Vasari III, 270.

[44] Sobre su controversia con los monjes de S. Maria Novella cf. el segundo ensayo de esta serie, a continuación de éste.

[45] El término *lauro* encierra un juego de palabras referido a Lorenzo; cf. fig. 28b. Reverso de la medalla de la fig. 28a con la inscripción: «Tutela Patriae».

[46] Andreucci, *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata* (1857), que contiene muchas referencias valiosas a material manuscrito.

[47] Bibliblioteca Nazionale ms. II. I. 454: *Notizie dei Ceraioli e lavoratori d' immagini di Cera in Firenze*.

[48] Cf. *Novelle*, ed. Gigli (1888), p. 264.

[49] Andreucci, op. cit., p. 86: «non potere alcuno mettere voto in figura che non fosse uomo di Repubblica ed abile alle arti maggiori».

[50] Archivo Estatal Florentino. SS. Annunziata n.º 59. doc. 19. *Notizie delle cose memorabili del convento e chiesa della Nunziata*, fol. 11.

[51] Chimenti di Piero (?)

[52] Archivo Estatal Florentino. SS. Annunziata. n.º 48. *Ricordanze 1439-1484*, fol. 131^{v} y ss.

[53] Esto es, tres días de trabajo dentro de un calendario de doce días.

BIBLOSARTE

[54] Cf. ms. Palagi. La caída era considerada como un mal augurio para el donante.

[55] Archivo Estatal Florentino. SS. Annunziata. n.º 30. *Ricordanze 1494-1504*, fol. 18 y ss. Similar en Andreucci, op. cit., pp. 250 y ss.

[56] Andreucci, op. cit., p. 86.

[57] Cf. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata* (1684), pp. 286 y ss., que también nombra a otra serie de personalidades históricas.

[58] *1529 rifatto l' armagine* (sic) *di papa Alessandro e la marchesa di Mantova...* ms. Palagi.

[59] Cf. Justi, *Michelangelo*, p. 231, nota 3. Stiassny, *Beilage zur Allg. Ztg.* (1898), núms. 289 y 290, hace una referencia muy instructiva a una estatua votiva gótica del mismo entorno, si bien de época anterior.

[60] III, p. 373 y VIII, p. 87.

[61] Cf. Benndorf, *Antike Geschichtshelme und Sepulkralmasken* (1878), pp. 70 y ss., y Marquardt, *Das Privatleben der Römer* (1886), I , pp. 242 y ss.

[62] Andreucci, op. cit., p. 249.

[63] Andreucci, op. cit., p. 287.

[64] Todavía no ha sido publicado. Bibl. Nazion. Ms. II. III. 74, fol. 165vo. Reumont (op. cit., II. 420) parece no haber utilizado un buen manuscrito.

[65] Añadido por el copista.

[66] *Scil.:* a rischio.

[67] Gentile de' Bechi.

[68] *La Vita del Magnifico Lorenzo de' Medici il vecchio scritta da Niccolò Valori Patrizio Fiorentino, nuovamente posta in luce.* Giunti (1568), a. III r.

[69] Angeli Politiani, *Opera* (Basel 1553). Epist. lib. X, p. 144.

[70] Publicada por Del Lungo. *Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485* (Bolonia 1868), y más tarde en Florencia, pp. 424 y ss.

[71] *Opera*, op. cit., p. 141.

[72] Cf. Carocci, *La giostra di Lorenzo de' Medici messa in rima da Luigi Pulci.*

[73] *Giostra di Lorenzo* como apéndice a *Ciriffo Calvaneo* en la edición de Giunti (1572), p. 91.

[74] Reproducido por Kristeller, *Early Florentine Woodcuts* (1897), fig. 150.

[75] Cf. la lista del séquito en Del Lungo, *Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485 descritto da Ser Matteo Franco* (Bolonia, Romanogli 1868), (núm. XCVIII de la *Scelta di Curiosità letterarie*) p. 7: *...2 cantori. El compare. Bertoldo scultore.*

[76] Archivo Estatal Florentino. Filza Medic. avanti Princip. n.º 104, doc. 85, p. 583vo; en 1492 en el séquito de Piero en su viaje a Roma, entre otros: «Matteo Franco, il chonpare della viola, il chardiere della viola» (Cf. Reumont, op. cit., II, p. 353).

[77] Sobre el periódico (que aún no ha recibido la consideración que merece desde un punto de vista histórico-cultural) de esta imprenta, de las primeras de Florencia, cf. Fineschi, *Notizie storiche sopra la stamperia di Ripoli*, Florencia 1781. Roediger, «Diario della stamperia di Ripoli», *Bibliofilo*, VIII (1887), IX y X, desgraciadamente sin concluir. P. Bologna, «La stamperia fiorentina del Monasterio di S. Jacopo di Ripoli e le sue edizione». *Giornale storico della Letteratura Italiana*, 1892 (XX), pp. 349 y ss. 1893 (XXI), p. 49. En el periódico se lee lo siguiente: «1477 Entrata: a dì 3 di giugnio soldici cinquanta sono per una legenda, ci vendè el compar Bartolomeo...». Cf. Roediger, *Bibliofilo* VIII, p. 92.

[78] Cf. Flamini, *La Lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico* (1891), y Ph. Monnier, *Le Quatrocento* (1901), pp. 28 y ss.

[79] Soneto CXLVI, edición de 1759: «Luigi Pulci a Bartolommeo dell' Avveduto».

[80] Sobre este tema, editado recientemente: Laura Mattioli, *Luigi Pulci e il Ciriffo Calvaneo* (1900), p. 9, cf. ms. Laurenz. plut. 44. Cod. 30.

[81] ¿No será Bartolomeo la misma persona que aquel «Bartolomeo da Pisa detto Baldacio», que es nombrado en otro pasaje como «cermatore» que vende libros? Cf. Roediger, op. cit., p. 134. El 24 de noviembre de 1477 recibió mil «orationi» como comisión por venta. ¿No habrá transmitido también nuestro Bartolomeo la «materia del Morgante»?

[82] Cf. Carocci, op. cit., p. 35 y ss.

[83] *Opera*, op. cit., p. 26. «Cal. Maias MCCCCLXXXX».

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

6. La última voluntad de Francesco Sassetti (1907)

En el año 1600, Francesco di Giovambattista Sassetti recopiló las *Notizie* de la historia de su familia; contaba con los apuntes de sus antepasados, que se remontaban hasta mediados del siglo XIII, y con un árbol genealógico que había confeccionado un primo de su bisabuelo, Paolo d'Alessandro (fallecido en 1400)[1]. La *antichità e nobilità* de sus nobles antepasados debió causar una doble impresión en su empobrecido descendiente: de tristeza, por un lado, visto el contraste entre el pasado y su situación actual, y, al mismo tiempo, alentadora, dada la capacidad de supervivencia que su estirpe patricia, confiada a la veleidosa fortuna, había demostrado a lo largo de diez generaciones.

«Non son atto a disperarmi»[2], escribió su hermano Filippo en 1583 desde Cochín adonde había llegado después de un peligroso viaje de siete meses. Allí logró adquirir un patrimonio considerable como agente de especias al servicio de la corona portuguesa, pero se hizo con un bien más preciado: una considerable cantidad de nuevas impresiones. Sus cartas desde la India son un monumento imperecedero del espíritu florentino, y demostraron ser más duraderas que las riquezas que dejó a su familia a su muerte en 1588; sólo una décima parte llegó a manos de su hermano, el poco resuelto Francesco, aunque éste difícilmente habría alcanzado la prosperidad económica con una suma mayor. Siguió «viviendo de sueños»[3], dedicándose a hojear y extractar antiguos escritos, buscando consuelo en la pasada grandeza de sus antecesores; pero la figura que reaparecía imponente ante sus ojos era la de su bisabuelo Francesco di Tommaso (1421-1490), cuyas memorias, ampliadas con documentos contemporáneos, estudiaba ahora piadosamente su bisnieto.

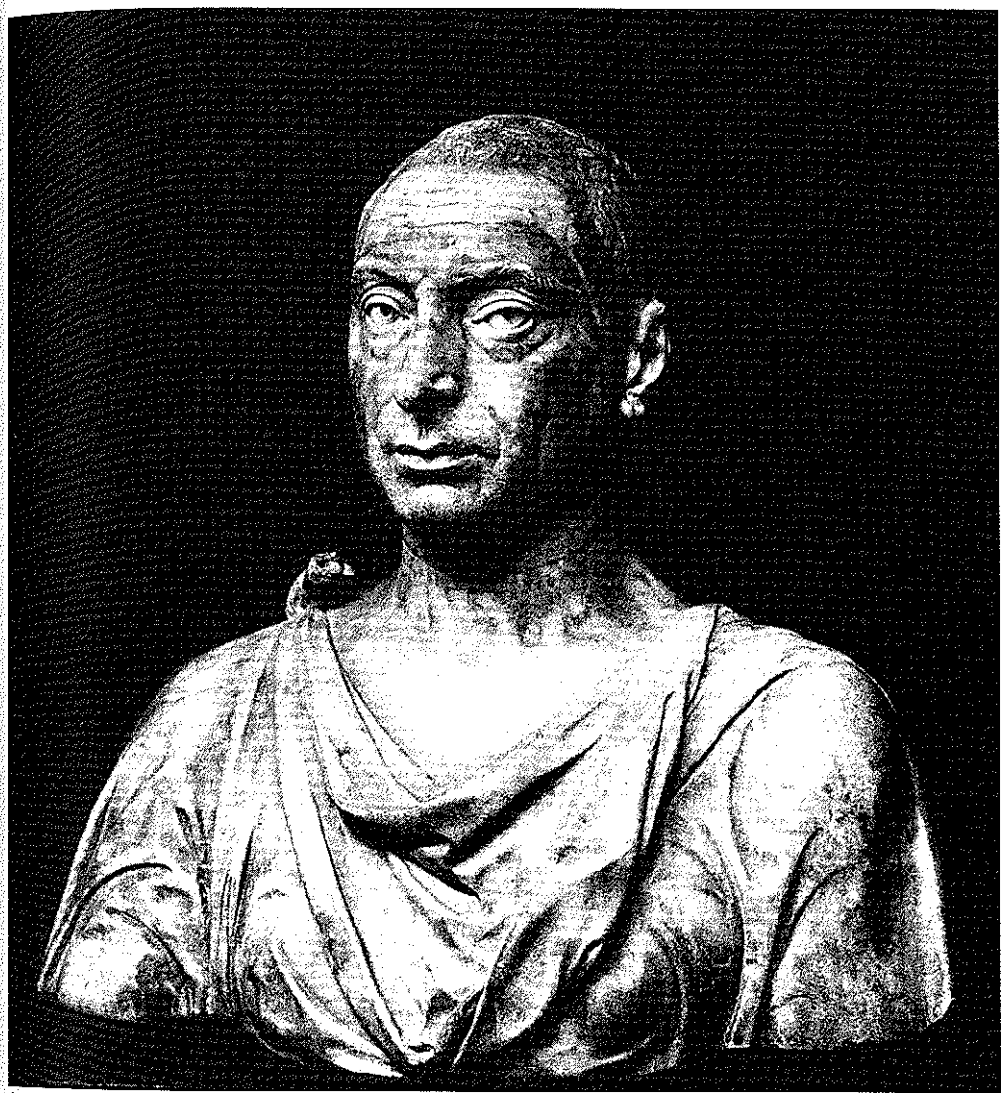
Guiado por estos datos hemos ido reencontrando algunos de esos documentos y apuntes, de los cuales publicaremos ahora el testamento inédito que Francesco Sassetti escribió para sus hijos en 1488 al tener que emprender viaje a Lyon. Este documento cobra un valor histórico-artístico para esclarecer la psicología de la sociedad laica educada del primer Renacimiento florentino, siempre que intentemos previamente comprender el pensamiento de Francesco. Para ello, las *Notizie* brindan el punto de apoyo seguro, debido a la desaprovechada cantidad de noticias fiables que contienen. Presentaré en primer lugar la biografía del bisnieto[4] la cual ha de mostrarnos, al mismo tiempo, su personalidad global, aunque sea prestando más atención al lujo material de esta construcción que a su fina arquitectura interior:

> *Francesco, il minore figliolo di Tommaso di Federigo, dal quale io discendo, nacque a' 9 di marzo 1420*[5]*. Fu uomo di gran virtù e valore in sua gioventù, e su circa il 1440 andò in Avignone nelle fac-*

BIBLOSARTE

cende di Cossimo de' Medici, che fu chiamato Padre della Patria, dove si portò di manera, che in capo a poco tempo lo messano compagno, e poco appresso gli dettano il nome con uno de'Rampini, e poi con Amerigo Venci. Morto Cosimo, successe Piero suo figliolo, con il quale continuò nel medesimo servizio. Poi, morto ancora Piero, successe il Magnifico Lorenzo suo figliolo, con il quale il nostro Francesco ebbe tanta familiarità, che li confidò tutto lo stato suo interamente, di manera che, quanto a' negozi, non si faceva se non quanto disponeva e voleva Francesco. Et essendo occorso che li negozi che si facevano in Avignone, si trasferirno a Lione sul Rodano, qui ancora si condussano quelli de' Medici, e di molti anni cantorono in Lorenzo de' Medici e Francesco Sassetti, e al governo assoluto di Francesco, il quale l'anno 57 o 58 sopra il 1400 se ne tornò a Fiorenza, lasciando li medisimi negozi e nomi. E non solamente si negoziava a Lione, ma qui in Fiorenza e a Roma e a Milano e a Bruggia in Fiandra si negoziaba con li medesimi nomi, al governo di vari ministri, li quali tutti, d'ordine e volontà del Magnifico Lorenzo, riconoscevano Francesco nostro per principale, e a lui davano conto e ragguaglio del tutto: e con questi tanti maneggi et occasioni aveva fatto grandissime facultà; di maniera che in quei tempi la sua si contava per una delle prime ricchezze di Fiorenza[6]*. Ma perchè nulla in questo mondo è stabile, quella fortuna che per spazio di 40 o più anni l'aveva sempre favorito e prosperato, non solo l'abbandonò, ma ancora se li mostrò contraria, essendo a Lione et in Fiandra, per colpa de' ministri*[7]*, seguìto di molti disordini e danni gravissimi, con avere messo lo stato istesso de' Medici in grandisimo pericolo: di maniera che il povero Francesco, l'anno 1488, di sua età 68, fu necessitato, per riparare a tanto disordine, andare a Lione quasi che in posta, dove il remedio non potette essere senza scapitare grossamente delle facoltà per avanti guadagnate. Tornato in Fiorenza di Lione, poco sopravvisse, chè morì l'anno 1491*[8]*. Fu uomo molto conosciuto e stimato et amato generalmente da ogni sorte di persone, così in Fiorenza come in altre parte dove li occorse farsi conoscere; e con il Marchese di Monferrato*[9] *tenne stretta familiarità e amicizia, e tale che volse battezarli il suo primo figliolo, che dal suo nome fu chiamato Teodoro. Con molti gentiluomini bolognesi ebbe familiarità e grand' amicizia, li quali generalmente nel passare che facevano per Fiorenza, sempre da lui erano accarezzati, alloggiati in casa sua, e magnificamente trattenuti e pasteggiati. Nè questo faceva con uno o dua amici particolari, ma generalmente con tutti: per il che vi era in universale tanto amato, che l'anno 1484, a' 9 di giugnio, per publico decreto di quel Senato lo crearono loro cittadino, lui e suoi descendenti in perpetuo, abilitandolo a tutti gli onori e dignità della loro città, come cittadino originario di essa, e gliene mandorono il decreto in amplissima forma sino in Fiorenza; il quale si conserva in casa mia, in carta pecora, in una conserva di stagno. Tornato in Fiorenza l'anno 1468 per ripatriare, tolse moglie madonna Nera de' Corsi*[10] *della quale ebbe X figlioli, cioè 5 masti e 5 femmine: cioè Vaggia che fu moglie d'Antonio Carnesecchi; Lisabetta moglie di Gio. Batista de' Nerli, e poi d'Antonio Gualterotti; Sibilla moglie d'Antonio Pucci, che fu madre del cardinale Pucci; Violante moglie di Neri Capponi; Lena moglie di messer Luca Corsini. Li masti si addomandarono Teodoro (1460-1479), Galeazzo (1462-1513), Federigo (1472-1490), Cosimo (1463-1527), Teodoro*[11]*; e d'un'altra donna n'ebbe un naturale, il quale chiamò Ventura. Fu il detto Francesco uomo splendido, onorevole, e liberale. Tornato in Fiorenza, non intermettendo la cura de' negozi, attese alla cura particolare della sua casa e famiglia, cercando di lasciarla in quel buon grado che debbe fare ogni onorato e buon padre de famiglia. Ne' governi pubblici fu assai adoperato, e, dal Gonfaloniere di Giustizia in poi, ebbe tutti li supremi onori e magistrati della città; e nella borsa del Gonfaloniere era imborsato, ma non uscì mai, come lui stesso testifica in suo ricordo che fa del corso di sua vita, che appresso di me si conserva*[12]*. Fece di belli acquisti di beni stabili. Al canto de' Pazzi comprò una bella e comoda casa, dove egli abitò gran tempo; e credo che sia quella che oggi è di messer Lorenzo Niccolini. Poi ne comperò un'altra più comoda nella via larga da' legnaioli di S. Trinita, che è quella che oggi è de'figlioli di Simone Corsi; e in processo di tempo comperò quasi tutte l'altre case quivi intorno verso li Tornaquinci sino a quelle della Vigna; e dalla banda di dietro comperò il sito dell' osteria dell' Inferno, con altre case quivi all'intorno; e dalli ufiziali della Torre*

BIBLOSARTE



34. *Francesco Sassetti*, busto en mármol, taller de Rosellino, Florencia, Museo Nazionale.

BIBLOSARTE

comperò quella viuzza senza riuscita che, uscendo di sotto le vôlte di S. Trinita, si dà all' uscio di dietro della sua casa, che oggi è de' Corsi, e si chiamava il Chiasso de' Sassetti. E ancora nel ceppo delle delle case antiche de' Sassetti fra' ferravecchi[13]*, fece qualche acquisto, rimettendo in casa alcuni membri di detti casamenti, che per avanti n'erano usciti. Oggi di tutti questi acquisti non resta ne' suoi descendenti altro che una casa in Parioncino; di rimpetto alle vôlte di S. Trinita, e due stanze nel ceppo delle case antiche fra' ferravechi, che sono de' descendenti de Galeazzo suo figliolo: l'altre tutto sono uscite di casa o per vendita o per dote o per altri accidenti, come occorre. Costavano tutte queste case, salvo quella del canto de' Pazzi, che la rivendè il medesimo Francesco in vita sua, come si trova per alcuni suoi ricordi, circa fiorini ottomila. Oltre a dette case, si vede avere speso tredeci o sedicimila fiorini in altri beni stabili in diversi luoghi, come a Montui, Nuovoli, Gonfienti e Val di Bisenzio*[14]*; de' quali beni oggi ne resta in casa la minor parte. E perchè era persona magnifica et onorevole, stava in casa splendidamente, e fornito di masserizie et altri abbigliamenti, forse più di quanto comportava lo stato e grado suo: a tal che si trova (per un calculo che fece dello stato suo l'anno 1472, registrato a un suo quadernuccio*[15] *coperto di cartapecora) che in quell' anno si trovava tra la casa di Fiorenza e quella di villa, masserizie per il valore fiorini 3.550: panni per il vestire suo e della moglie e de' figlioli, per fiorini 1.100: argenti in vasella per uso di casa per fiorini 1.600: gioie e orerìe di più sorte per uso suo e della moglie e figliole, e per fiorini 1.750. E se bene non fu uomo di lettere, di dilettò con tutto ciò di tener pratica di persona letterate. Per il che tenne amicizia e pratica con Marsilio Ficino, Bartolomeo Fonzio*[16] *et altri litterati di quelli tempi; et aveva condotto in casa sua una libreria de' più stimati libri latini e volgari che in quelli tempi andassino in volta, e la maggior parte scritti in penna, che, come si vede per suoi ricordi*[17]*, li costavano meglio di fiorini 800. Murò in Francia e a Ginevra sul ponte del Rodano un oratorio in onore di Nostra Donna, dove spese fiorini duemila; che oggi s'intende essere rovinato dalla rabbia e furore degli eretici*[18]*. Tornato in Fiorenza, fece edificare il palazzo di Montui, con spesa di fiorini dodicimila o di passo: fabbrica tanto bella e magnifica, che è reputata fra le belle di questo Stato; la quale ancor oggi ne serba il nome de' Sassetti, e della quale facendo menzione Ugolino Verini nel secondo libro del suo trattato De illustratione Urbis Florentiae, ne dice in questo modo:*

Montuguas Saxetti si videris aedes,
Regis opus credes[19]*.*

Oggi è posseduto detto palazzo da sig. Francesco Capponi, per compra fattane da Piero suo padre sino l'anno 1545. Di più, nella badia di Fiesole edificò e dotò una cappella, con figure bellissime di terretta[20]*. E avendo disegnato di restaurare et abbellire l'altare e capella maggiore di S. Mª Novella, che era giurisdizione di casa nostra, come è fatta menzione a dietro in questo al cap. 14; et avendone convenuto con le frati di detto convento per publico notaro, nominato ser Baldovino di Domenico Baldovini sotto dì 22 di febb. 1469, dando principio a mettere ad effetto detta sua intenzione, vi fece paramenti di broccato ricchissimi, con spesa di fiorini 300, come lui medesimo testifica in un suo ricordo: li quali paramenti sino a oggi conservati da' detti frati con gran diligenza, e messi in opera 4 o 5 volte l'anno nelle maggiori solennità. Venuto poi detto Francesco in disparere con li frati per conto di quello si doveva dipignere nella capella, li detti frati non volsano mantenerli quello avevano convenuto, et allogorono il medesimo sito di capella a' Tornabuoni; e Francesco nostro si gettò in S. Trinita, dove fece edificare la capella che vi è ora, e la fece dipingere a Domenico del Grillandaio; e da ogni banda dell'altare fece il ritratto suo e di madonna Nera sua donna. E per lui e per lei fece fare due cassoni di pietra di paragone, bellissimi; et in uno di essi fu sotterrato l'anno 1491, che si morì, e che a Dio piaccia aver ricevuto l'anima sua nella sua santa gloria.*

[Francesco, el hijo menor de Tommaso di Federigo, de quien desciendo, nació un 9 de marzo de 1420. Fue hombre de gran virtud y valor en su juventud; hacia 1440 estuvo en Aviñón al servicio de Cosimo de' Medici, el llamado Padre de la Patria, donde se condujo de tal modo que en breve tiempo fue hecho socio, trabajando primero con uno de los Rampini y después con Amerigo Benci.

BIBLOSARTE

Muerto Cosimo, le sucedió su hijo Piero, y él continuó a su servicio. Después, murió también Piero, y le sucedió su hijo, el Magnífico Lorenzo, con el cual tuvo nuestro Francesco tanta familiaridad que le confió enteramente toda su fortuna, hasta el punto de que en sus negocios no se hacía sino lo que disponía y quería Francesco. Y habiéndose transferido los negocios de Aviñón a Lyon por el Ródano, también se trasladaron allí los de los Medici, conducidos durante muchos años por Lorenzo de' Medici y Francesco Sassetti, y conservando Francesco el control absoluto. En el año 57 ó 58 del Cuatrocientos, dejó Lyon y regresó a Florencia, dejando los mismos negocios y las mismas personas. Y no sólo se negociaba en Lyon, también se hacía aquí en Florencia, en Roma, en Milán y en Brujas, en Flandes, con los mismos socios, bajo el gobierno de varios ministros que, a las órdenes y la voluntad del Magnífico Lorenzo, reconocían en Francesco a su jefe y le rendían cuentas e informes; de tal modo que con todos aquellos negocios adquirió muchos bienes hasta el punto de que en ese tiempo su riqueza se contaba entre las primeras de Florencia. Pero porque nada es duradero en este mundo, la fortuna que le había sonreído con prosperidad por más de 40 años no sólo le abandonó, sino que se le mostró contraria y, a causa de sus subordinados, hubo en Lyon y en Flandes muchos desórdenes y daños gravísimos que pusieron la fortuna de los Medici en grande peligro; de manera que en 1488, el pobre Francesco, que contaba 68 años, tuvo que volver a Lyon para reparar tanto desorden, no habiendo otra solución que no le hiciera perder buena parte de la riqueza que había acumulado. Tornado a Florencia desde Lyon, apenas sobrevivió, muriendo el año 1491. Fue hombre muy conocido, estimado y amado por todo tipo de personas, tanto en Florencia como en todos aquellos lugares donde se dio a conocer; y tuvo tan estrecha familiaridad y amistad con el marqués de Monferrato que quiso bautizar a su primer hijo Teodoro en su nombre. Mantuvo una gran familiaridad y amistad con muchos gentiles hombres boloñeses a los que solía agasajar cuando pasaban por Florencia, alojándolos en su casa, alimentándolos y entreteniéndolos magníficamente. Y esto no lo hacía sólo con uno o dos amigos en particular, antes bien lo hacía con todos, por lo que era tan amado que el 9 de junio de 1484, por público decreto del Senado, él y sus descendientes fueron nombrados ciudadanos *in perpetuo* recibiendo todos los honores y dignidad de la ciudad, como si hubiera nacido en ella; y le enviaron el decreto a Florencia con todos los honores. Conservamos el pergamino del decreto en mi casa en una caja de estaño. De regreso a Florencia, el año 1468 tomó como esposa a Nera de' Corsi, que le dio diez hijos, a saber, 5 varones y 5 hembras: Vaggia, que fue mujer de Antonio Carnesecchi; Lisabetta, mujer de Giovanni Batista de Nerli, y después de Antonio Gualterotti; Sibilla, mujer de Antonio Pucci, que fue madre del cardenal Pucci; Violante, mujer de Neri Capponi, y Lena, mujer de *messer* Luca Corsini. Los varones se llamaron Teodoro (1460-1479), Galeazzo (1462-1513), Federigo (1472-1490), Cosimo (1463-1527) y Teodoro; y de otra mujer tuvo un hijo natural al que llamó Ventura. Fue Francesco hombre espléndido, liberal y honorable. A su regreso a Florencia, no interrumpiendo el cuidado de sus negocios, se hizo cargo particularmente del cuidado de su casa y su familia, tratando de dejarla en el grado que corresponde a un honorable padre de familia. Tuvo diversas responsabilidades en el gobierno público y, excepto el cargo de *gonfaloniere de iustizia*, recibió todos los honores supremos y las magistraturas de la ciudad; y estuvo en la bolsa del *gonfaloniere*, pero no salió nunca elegido, como dice repetidas veces en las memorias que escribió en vida y que junto a mí conservo. Hizo bellas adquisiciones en bienes muebles. Compró una casa hermosa y cómoda junto a la de los Pazzi, donde residió largo tiempo; y creo es la de *messer* Lorenzo Niccolini. Después, compró una más cómoda en la amplia calle de los carpinteros de Santa Trinità, que es la que hoy pertenece a los hijos de Simone Corsi; y con el tiempo compró casi todas las casas de alrededor, desde Tornaquinci hasta la via della Vigna; y en la parte trasera, la hostería del Infierno con otras casas del entorno; y a los oficiales de la Torre les compró aquella callejuela sin salida que daba a la parte trasera de su casa desde debajo del arco de Santa Trinità, que hoy es de los Corsi, pero que entonces se

BIBLOSARTE

llamaba *il Chiasso de' Sassetti*. Y también hizo algunas adquisiciones entre las antiguas casas de los Sassetti cerca de Ferravecchi, realojando a algunos de los inquilinos que habían salido. De todo este patrimonio no le queda a sus descendientes más que una casa en Parioncino frente al arco de Santa Trinità, y dos habitaciones en las casas antiguas cerca del Ferravecchi que son de los descendientes de Galeazzo, su hijo. De estos bienes sólo se conserva lo menos, habiendo sido vendida en su mayor parte, o dada por dote, o perdida por otros accidentes. Según los registros, sumaban todas estas casas —salvo aquella junto a la de los Pazzi, que revendió el propio Francesco en vida— cerca de ocho mil florines. Además de dichas casas, se gastaron otros trece o dieciséis mil florines en bienes muebles en diversos lugares, como Montui, Nuovoli, Gonfienti y Val di Bisenzio; pero de ellos tampoco queda ni la menor parte. Y porque era persona magnífica y honorable, estaba la casa espléndida, provista de muebles y otros ornamentos, mucho más quizá de lo que correspondía a su estado; de tal manera se ve (por un cálculo que hizo de su patrimonio el año 1472, registrado en un cuadernillo con tapas de pergamino) que en aquel año, entre la casa de Florencia y aquélla del campo, *había muebles por valor de 3.550 florines; paños* para su vestuario, el de su mujer y el de sus hijos por 1.100 florines; plata en vajilla para uso de la casa por 1.600 florines; joyas y orfebrería de diversos tipos para su uso, de su mujer y el de sus hijos por 1.750 florines. Y aunque no fue hombre de letras, sí le deleitaba el trato con personas letradas. Por lo que tuvo amistad y contacto con Marsilio Ficino, Bartolomeo Fonzio y otros literatos de aquel tiempo; y había dispuesto en su casa una biblioteca con los libros en lengua latina y vulgar más estimados que había en aquellos tiempos, la mayor parte manuscritos que, como se ve por sus registros, le costaron más de 800 florines. Construyó en Francia y en Ginebra, sobre el puente del Ródano un oratorio dedicado a Nuestra Señora, donde gastó 2.000 florines, el cual hoy está arruinado por la rabia y el furor de los herejes. De vuelta a Florencia gastó doce mil o más florines en el Palazzo di Montui, fábrica muy bella y magnífica, de gran reputación entre las del país. Hoy *todavía conserva el nombre de Sassetti*, y Ugolino Verini la menciona en el segundo libro de su tratado *De illustratione Urbis Florentiae*, donde dice:

Si vieras la casa de Sasetti en Montui,
la creerías obra de reyes.

Hoy el palacio pertenece al señor Francesco Capponi, habiéndolo comprado su padre Piero en 1545. Además, en la abadía de Fiesole edificó y dotó una capilla con bellísimas figuras de terracota. Y habiendo proyectado restaurar y embellecer el altar y capilla mayor de Santa Maria Novella, que era patronazgo de nuestra casa como he referido en el capítulo 14, convinieron con los frailes del convento el 22 de febrero de 1469 ante el notario público Baldovino di Domenico Baldovini que se hicieran frontales de riquísimos bordados por valor de 300 florines, como él mismo registró en sus memorias; los cuales frontales todavía los conservan los frailes con gran diligencia, y los utilizan 4 ó 5 veces al año en las solemnidades mayores. Más tarde, llegaron Francesco y los frailes a ciertas desavenencias causadas por lo que debía pintarse en la capilla; de modo que los frailes, no queriendo mantener su compromiso, entregaron *la capilla a los Tornabuoni. Francesco se dirigió* entonces a Santa Trinità, donde hizo edificar la capilla que se ve ahora, mandándola pintar a Domenico de Ghirlandaio; y a cada lado del altar puso su retrato y el de Nera, su mujer; e hizo realizar dos nichos bellísimos de calcedonia negra; y en uno de ellos fue enterrado el año 1491 en que murió, quiera Dios haber recibido su alma en su Santa Gloria].

De la *magnificenza* en posesiones, riqueza y posición social de Francesco, todo lo que llegó hasta las manos de su bisnieto fue una colección de reliquias, tan honorables como materialmente poco valiosas. Su descendiente guardaba cuidadosamente los pergaminos de los títulos nobiliarios en cajas metálicas, aunque fueran manifestaciones de reconocimiento social que hacía tiempo que habían perdido su verdadero valor. Sin embargo, la famosa colección de manuscritos de Sassetti, que fue a pa-

BIBLOSARTE

rar a la Biblioteca Laurenziana a través de su hijo Cosimo[21], constituía un valioso testimonio de exquisita formación humanista que todavía honraba a sus descendientes.

La figura de su bisabuelo pervivía sobre todo en los frescos de la capilla de Santa Trinità, inmortalizada pictóricamente por la mano maestra de Ghirlandaio. Francesco pasó a la posteridad como ejemplo característico del tiempo de la República de los Medici. Junto a él aparece el hombre más poderoso de su época, el propio Lorenzo el Magnífico que, junto con sus hijos, confirma solemnemente la unión entre los Sassetti y los Medici, honrando al amigo y compañero cuya fidelidad había demostrado a lo largo de tres generaciones[22].

La información que contiene las *Notizie* sobre el patronazgo de Francesco de esta capilla no ha sido tenida en cuenta como merece, a pesar de su documentada precisión; que Francesco erigiese su cámara sepulcral en Santa Trinità sólo después de haber fracasado en su intento de imponer su criterio artístico a los monjes de Santa Maria Novella, parece más interesante, es cierto, desde el punto de vista de la historia del derecho canónico que desde el histórico-artístico. Sin embargo, la vehemencia de Francesco en esta controversia se convierte en la expresión de una sensibilidad artística tan insólita que precisa una explicación, sobre todo si consideramos los sacrificios materiales y espirituales que hubo de soportar Sassetti para llevar a término esta empresa artística.

No sólo tuvo que abandonar el antiguo mausoleo familiar de Santa Maria Novella, dejándole sin lugar donde colocar la tumba ya terminada de su padre Tommaso, también perdió el derecho a decorar el coro —fervientemente deseado y luego solemnemente concedido—[23]; y el derecho de patronato de la imagen del altar mayor que había heredado del dominico de Santa Maria Novella, Baro Sassetti, «confessor idoneus et magnus praedicator»[24]. Junto a los dos escudos de los Sassetti instalados en la *predella*, la imagen, pintada por Ugolino da Siena[25] habría proclamado el prestigio de la familia Sassetti desde el lugar más solemne de la iglesia.

Cuánta amargura sintió su bisnieto al verse incapaz de impedir que la imagen del altar desapareciera para siempre de la Capella de' Spagnuoli, lo testimonian las palabras con las que ruega encarecidamente a sus descendientes que vuelvan a erigir este símbolo del *onore e reputazione* de la familia:

> *... per memoria e chiarezza de' nostri posteri, acciocchè, concedendoci Iddio che venissimo in miglior fortuna e più comodo stato, abbino pensiero di farla tornare a luce, ricordando loro, che oggi sono in Fiorenza facilmente poche case che possino mostrare un' antichità di casa loro di 300 e più anni, come è questa* (Notizie, p. XXX).
>
> [... en recuerdo y señal para nuestros descendientes, para que, habiéndonos concedido Dios que mejorase nuestra posición y adquiriéramos una mejor posición, se preocupen de recuperarla, recordando que existen muy pocas casas en Florencia que puedan mostrar como ésta una antigüedad de más de trescientos años].

El tono enérgico con el que exige este desagravio no se debe sólo al orgullo de quien no encuentra otro medio de recuperar el prestigio familiar. Las palabras de Francesco en su testamento demuestran que ya el bisabuelo había ordenado a sus hijos, en calidad de deber familiar, que devolvieran a su lugar la imagen del altar, y lo había hecho con la misma pasión, casi con las mismas palabras:

> ... como sabéis, los monjes nos han infringido la afrenta de retirar nuestro escudo y la imagen del altar mayor; yo os exhorto a no tomar esto a la ligera porque se trata de la gloria de nuestra familia y el emblema de nuestra antigüedad y, si volvéis a gozar de prestigio y buena posición, volved a poner todo en orden y devolvedlo a su lugar ...[26].

La disputa artística con los monjes de Santa Maria Novella, cuyas consecuencias todavía alcanzarían sus preocupaciones testamentarias con la ex-

BIBLOSARTE

citación del amor propio ofendido, pertenecía a los mismos intereses no-artísticos propios del patronazgo, aunque se ubicara en el nivel superior de este contexto; porque con el polémico tema de la decoración pictórica, Francesco no buscaba tanto desplegar los derechos legales que el patronazgo le otorgaba como poder cumplir sin impedimentos con sus obligaciones religiosas. Lo demuestra de forma indirecta pero suficientemente clara la actual decoración de la capilla funeraria en Santa Trinità, la iglesia que fue más transigente y permitió al donante decorar las paredes con el tema que había defendido con tanta firmeza: la leyenda de san Francisco, su santo y patrón, con cuya intercesión quería contar Francesco tanto en la vida como en la muerte[27]. Pero esta lealtad al patronazgo explica al mismo tiempo la oposición de los frailes dominicanos de Santa Maria Novella a glorificar al santo fundador de otra orden en el lugar más solemne de su iglesia. La disputa entre Francesco y los dominicos nacía de una arraigada convicción religiosa que podía convertir inesperadamente la armonía que gobernaba la buena disposición del donante y de la Iglesia en una enemistad irreconciliable.

Esta hipótesis, que hasta ahora sólo he expuesto de forma oral[28], se ha visto confirmada hace unos meses por la documentación que proporciona fray Modesto Biliotti, cuya crónica (a la que no pude acceder en 1900) ha sido estudiada mientras tanto por el Dr. Geisenheimer[29], quien me ha facilitado el pasaje correspondiente:

> *Confirmatum itaque fuit maius altare ipsi Francisco anno 1468 confectaque de eo fuit scriptura, quam scripsit Balduccius Baldovinius florentinus notarius, quae sane scriptura permanet hodie, id est anno 1586, paenes Franciscum et Filippum, Joannis Baptistae Saxetti filios, consobrinos meos, quam lata scriptam membrana notariique subscriptione ac signo notatam, ego saepius vidi et legi et multis fratrum ostendi: ex ea collegimus haec quae in praesentiarum scripturae mandamus. Receptum ergo altare exornavit Franciscus pulcherrimo ac ditissimo pallio ex aurea braccato confecto, ex quo etiam eodem planetam et utramque fecit dalmaticam, et singulis his sua adiecit insignia. Cur vero altare illud processo temporis a Saxettis migrarit ad Tornabuonos, qui illud et geminata tabula, palliis sacratisque vestibus adornatum hodie possident, nunquam ego certam inueni causam. Tantum a maioribus natu accepi, quod Franciscus ille quasdam divi Francisci historias in eo sacello pingere cupiebat. Cuius cupiditatem quamquam bonam, ubi patres nostri etsi D. Francisco affecti, divi tamen Dominici filii cognoverunt, eam (tamquam quae parum nostrae ecclesiae et eius praecipuo loco conveniret) haudquaquam probarunt. Ea propter indignatus (ut aiunt) ad sanctissimae Trinitatis aedem, quam divi Joannes Gualberti monachi tenent, secessit, ubi... sacellum quod maioribus suis olim vendiderant fratelli, qui et alio nomine Petriboni*[30] *dicebantur, multa restauravit impensa et divi Francisci pro voto exornavit historiis, quas more suo multa accuratione et diligentia pinxit Domenicus Grillandarius ...*

[Así, fue construido un altar mayor por Francisco mismo en el año 1468 y concluido un contrato por Balduccio Baldovinio, un notario florentino, concerniente a este asunto. Este contrato permanece intacto hoy, año de 1586, en manos de Francisco y Filippo, hijos de Juan Bautista Sassetti y sobrinos míos; está escrito en un pergamino ancho y anotado con la firma y sello del notario. Yo a menudo lo he visto, leído y mostrado a muchos de mis hermanos. De él cogemos lo que ahora se va a escribir. Una vez recibido el altar, Francisco lo adornó con un bellísimo y costosísimo palio realizado en oro bordado y de esto mismo hizo una casulla y una dalmática, y a cada uno le asignó sus insignias. Pero ¿por qué este altar, con el transcurso del tiempo, emigró de Sassetti a Tornabuoni, que poseen hoy otro adornado con una tabla geminada, palios y vestiduras sagradas? Nunca he encontrado la razón. Sólo le oí a mis mayores que Francisco quería pintar ciertas escenas de la vida de S. Francisco en aquella capilla. Aunque este deseo era bueno, cuando lo conocieron nuestros padres, que, si bien inclinados a S. Francisco, eran hijos de Sto. Domingo, no lo aprobaron de ninguna manera, como si estuviera poco acorde con nuestra iglesia y su particular posición. Indignado

BIBLOSARTE

> por esto (según dicen), se retiró al templo de la Santísima Trinidad que cuidan los monjes de S. Juan Gualberto, donde... restauró con grandes gastos la capilla, también llamada Petriboni, que hacía tiempo los frailes habían vendido a sus antecesores, y la decoró, de acuerdo con un voto, con escenas de la vida de S. Francisco, que Domenico Ghirlandaio pintó a su manera con diligencia y mucho cuidado].

La exposición de Biliotti, fundada en documentos y en una veraz transmisión oral, permite considerar las palabras: «pro voto exornavit» como información fidedigna. El insignificante término «pro voto» convierte el naturalismo de Ghirlandaio —cuyos retratos, en comparación con la impasibilidad dramática de las figuras de Giotto, parecía profanar la leyenda franciscana— en el medio de expresión más apropiado para el agradecimiento personal del donante. Si Francesco se creía obligado *pro voto* a mostrar su agradecimiento a su «*avvocato particolare*»[31] con las pinturas de su capilla funeraria no sólo por un sentimiento de lealtad religiosa, sino también en razón de una promesa personal, puede entonces comprenderse la introducción de los retratos de la *consorteria* Sassetti, por ejemplo, en la confirmación de la orden o en el milagro de la resurrección[32]. Se debe sin duda al deseo piadoso de encomendarse a la protección del santo lo que, pudiendo parecer extraño a la sensibilidad artística del Renacimiento, de ningún modo resultaría profanador a los ojos de una sociedad florentina que estaba acostumbrada a los retratos en cera de tamaño natural que se aglomeraban en Santissima Annunziata[33], vestidos a la manera de la época y encargados por donantes de los más diversos países.

Por otro lado, la indiscutible autoridad de Marsilio Ficino avala la idea de que la devoción de Francesco Sassetti como donante era, al menos para sus contemporáneos, la característica más destacada de su personalidad. La carta que Ficino dirigió a Sassetti[34] parece la respuesta dada por este filósofo moral a una consulta sobre la esencia de la dicha humana. A Ficino le parecía que Francesco tenía un derecho doblemente fundado a esta dicha verdadera, es decir, religiosa, por poseer dos capillas en su espléndida casa:

> *Ut autem ita res existimare possimus ideoque feliciter vivere, sola nobis potest praestare religio. Praestabit autem id tibi quandoque plus duplo, quam caeteris, mi Francisce, si tantum ipse religione alios superabis, quantum haec tuae aedes amplissimae alias superant. Duplo tibi Saxette, religiosior domus est, quam caeteris, aliae certe sacellum vix unum habent, tua vero gemina et illa quidem speciosissima continet. Vive religiosior duplo, quam caeteri, mi Francisce, vale duplo felicior...*
>
> [Pero que podamos juzgar así las cosas y por esto vivir felices, sólo la religión puede concedérnoslo. Pero a ti te lo daré en su momento dos veces más que a los demás, mi Francisco, si superas en religión al resto de la misma manera que tus magníficos templos superan a los otros. Para ti, Sassetti, es una casa doblemente más venerable que las demás; las otras apenas tienen una capilla, en cambio la tuya la tiene doble y además vistosísima. Vive el doble de religioso que los otros, mi Francisco; y sé el doble de feliz].

Francesco extrajo la consecuencia evidente del vínculo personal establecido con su capilla funeraria en la primera disposición de su testamento: en un tono autoritario «vi comando et ordino» que sólo volvería a utilizar en otro pasaje del mismo texto, exigía a sus hijos que cualquiera que fuere el lugar de su fallecimiento, su cuerpo debería ser llevado a Florencia e inhumado en Santa Trinità.

Las propias palabras de Francesco son la voz adecuada a la muda devoción de los donantes del fresco de Ghirlandaio; ellas nos hablan con toda credibilidad de las sutiles, pero firmes, raíces medievales del donante. Pero gracias a este testamento también recuperamos en su auténtica expresión otra faceta de este florentino a caballo entre la Edad Media y la Edad Moderna; a saber, su mirada vuelta hacia el mundo, lo que muestra inequívocamente el busto renacentista del Bargello[35]; y esto se

BIBLOSARTE

35. *Nera Corsi y Francesco Sassetti,* Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa Trinità.

debe a que las circunstancias que rodeaban la redacción de su testamento exigían a Francesco una toma de postura clara frente a los bienes de este mundo. Antes de emprender un viaje de negocios, con el que se esperaba restituir personalmente el maltrecho poderío financiero de los Medici, en esta situación, la más crítica de su vida, debía dejar a sus hijos instrucciones precisas para que en caso de fallecimiento pudieran defender su amenazado patrimonio. No se conserva el original de este *Ricordo* testamentario que escribió en su libro secreto; sin embargo, después de una larga búsqueda, he encontrado una copia[36] que, gracias a su encabezamiento (probablemente de la propia mano de Francesco), sabemos que se realizó en la misma época. En ella se hace constar que Sassetti mantuvo sin variación alguna esta expresión de su voluntad una vez que hubo regresado sano y salvo de Lyon. El documento dice así:

> *†1488*
> *Qui disotto farò memoria della mia ultima volontà.*
>
> *Ricordo fo io Francesco di Tommaso Saxetti questo venerdì santo adì 4 d'aprile 1488 in Firenze sendo per partire per transferirmi in Francia cioè alla città di Lione in sul Rodano per i facti nostri di maggiore importanza che cosa che mi advenisse mai in questo mondo poi ch'io nacqui. Rispecto ai pessimi et straccurati ghoverni di chi ministrò la ragione vecchia di decto luogho di Lione, che disse in Lorenzo de' Medici et Francesco Saxetti cioè di Lionetto de' Rossi col danno et pericolo gravissimo, che sapete voi Ghaleazo et Cosimo miei figliuoli maggiori, dov Iddio mi conduca a salvamento et riduca*

BIBLOSARTE

et mi die gratia di fare quel fructo ch'io desidero et che sia la salute nostra.

Truovomi come sapete nella età di 68 anni incircha et sono oramai mortale ogni giorno. Quando Iddio et la natura ponessin fine alla mia vita, voglio che dovunche io manchassi, el mio corpo sia portato et soppellito in Santa Trinita nella nostra cappella et sepoltura nuova et così vi comando et ordino.

Come sapete non ho fatto testamento nè voglio fare, et se io lo feci già fa più di 40 anni, lo disfeci et anichilai dipoi ch'io tornai im [sic] *Badia di Firenze, presente Neri Capponi mio genero et più altri frati, rogato Ser Andrea da Terranuova, come troverrete per ricordo ai libri mei et al luogho suo, si che restate sciolti et in vostra libertà fatte della mia redità a vostro modo con pari ragione l'uno verso l'altro et dovere così al picholo et al prete*[37] *come a voi medesimi in modo non possiate aver carico nè biasimo perchè in voi rimetto tutto sanza improvi alcuno altro obligho ne leghame; trovandovi im buono stato fate quel bene che vi pare per memoria di me e per salute della anima mia, stando pacifichi et uniti et portando amore et riverenza l'uno all'altro immodo che tra voi sia ogni concordia, imitando le virtù et i buoni costumi della vita, fuggiendo et dilunghandovi da tucti e vitii come miei veri et legiptimi figliuoli, parendomi esser vivuto inmodo non habbiate da vergognarvichi sia vostro padre et voi conosciuti mie figliuoli aprovati et commendati.*

Non so dove la fortuna ci aproderà che vedete nelle conversione et pericoli che noi ci troviamo (a Dio piaccia concederci gratia di pigliare porto di salute) et come ella si vada in qualunque modo dove mi capiti, vi comando et richiegho per quanto voi disiderate ch'io ne vada contento che la mia redità non rifiutate per nessuna cagione, quando bene vi lasciassi più debito che mobile, voglio che viviate et moiatein quella medesima fortuna, parendomi che così si richiegha al debito vostro. Difendetevi et aiutatevi valentemente et con buono animo inmodo non siate giunti al sonno ne giudicati imbecilli o da poco, et habbiendovi a dividere fatelo segretamente et d'accordo con l'aiuto di cognati et parenti vostri bisogniando, vivendo in amore et carità et vivere insieme, máxime habiendo cura de' minori di voi et della loro parte come di voi medesimi acciò che per alcuno tempo nessuno possa dolere con cagione ne habbia cagione giustificata di discordarsi o alienarsi dalla riverentia et ordine di voi maggiore, et io sopra questa parte non vi darò altro precepto ne altra leggie.

A Messer Federigo et a Teodoro et a Madonna Nera et anche in alcuno di voi ho ipso carta et contracti d'alcuno de' nostri beni quando si sono comperati et prima et poi secondo ch'è accaduto come troverrete pe' libri miei al luogo suo[38]*, voglio non dimancho che ogni cosa sia comune tra voi, ciascuno par la rata sua, come se e' decti contracti non fussino facti et che nessuno vantaggio sia dall' uno all'altro, come è ragionevole. Così seguite interamente et unitamente come giusti e buoni figliuoli et frategli immodo apparischa et si dimostri la vostra carità et benivolenza fraternale, máxime sappiendo decti contracti essersi fatti a altro fine cioè per salvare i vostri beni e non per fare vantaggio l'uno dall'altro.*

Avete a raguagliarvi insieme quando vi dividessi de fiorini mille prestati a voi Ghaleazo et Coximo et tirare a voi tanto mancho come è ragionevole cioè il capitale et non quello havessi guadagniato o perduto, lo quale ha a esser vostro o quello più o mancho che in quel tempo restassi a dare acciochè nessuno si possa con ragione dolere, così seguite.

Come sapete ho ridotto in casa nella stalla di dietro quella capella d'altare o vero sepultura di marmo per Thomaso vostro avolo et nostro padre, la quale come v'è noto avevo disegniato in Santa Maria Novella drieto alla sepultura nostra anticha[39]*, dipoi*[40] *per la aspreza et straneza de' frati di decto luogho che come sapete ci anno facto villania et levate via l'arme nostre dell'altare maggiore et la tavola, amoniscovi di non ve lo gittare dietro alle spalle et di tenerlo a mente perchè è l'onore di casa nostra et il segnio della nostra antichità et se mai voi tornate in altorità et in buon stato, fate corriggiere et riporre tutto al luogo suo et non essendo voi d'accordo con decti frati di Santa Maria Novella mi contento, quando harete il modo, facciate porre decto edificio di capella et altare et sepultura in Santa Trinità dirimpetto a l'uscio della sagrestia, dove è al presente uno uscio rimurato coll'arme di decti Scali nel cardinale ed a piè della copella di decti Scali, che credo ve ne daranno licentia. Così facciendo o seguendo mutate le lettere dello epitaffio che sono scripte nel vaso della sepoltura, in modo vengano approposito non esservi dentro l'ossa di nos-*

BIBLOSARTE

tro padre, come parrà al Fonito o a qualche huomo docto intendente di simili cose.

La quale capella et sepoltura voglio sia dotata di messa ogni giorno di festa almancho et consegnarle quela bottegha nostra di chiavaiuolo ch'è in sul canto tra Ferravechi[41] *che va dalle case nostre antiche, máxime verrebbe approposito et starebbe bene se mai Messer Federigho fussi abate di decto luogho di Santa Trinita, come habbiamo pratichato. Credo che di decta bottegha sie carta in decto Messer Federigho come tucto troverrete ne mei ricordi et scripture.*

El palagio di Montughi come sapete ha dato gran fama et reputatione al nome mio et alla famiglia nostra et è molto celebrato per Italia et altrove non inmerito, perchè come sapete è bello et costa danari assai, per questo vorrei faciessi ciò che potessi di mantenerlo sotto il nome et titolo di Messer Federigho in cui è cartoreggiato et fattogliene donazione come troverrete ne' miei ricordi, tucta volta quando la fortuna vi perseguitassi vi bisognierà restare contenti alienarlo e lasciarlo andare per non fare peggio, maxime per essere di molta burbanza et di poca rendita et luogho da richi [sic] *che lo possono mantenere perchè come sapete si tira dietro grande spesa et grande invidia, parmi lo lasciate in decto nome de Messer Federigho perchè con la cherica lo saprà et potrà meglio difendere, in quanto tempo vi dimostri così essere il meglio.*

Credo sappiate che havete un'altro fratello ma d'un altra donna che vostra madre, portandosi bene tractatelo bene secondo che merita un suo pari, se non fatene come se fussi figliuolo d'uno vostro lavoratore. Sogliono i simili nelle case et nelle famiglie grande [sic] *alle volte esser buoni a qualche cosa, a voi la rimetto.*

A Madonna Nera vostra madre portate quella reverentia che a me proprio s'io fussi vivo pewrchè como sapete è donna venerabile digna d'agni laude et a me stata dolcissima et suavissima compagnia [sic], *simile l'o amata et tenuta cara quanto la mia propria vita, fatele honore contentandola d'ogni sua voglia et lasciatela godere quella parte de'nostri beni ch'io le ho disegniato così tucto il resto mentre vive, perchè così è la .mia ultima volontà et a Dio vi raccommando*[42].

Et noi suoi figliuoli maggiori come obbedienti et riverenti a nostro padre promettiamo observare in ogni parte la sua volontà vivo et morto, preghando Iddio che lungha tempo ce lo mantengha et perciò io Ghaleazo maggiore et primogenito mi soscrivo qui da piè decto giorno.

Questo medesimo fo io Coximo perciò mi sottoscrivo decto dì.

Simile io Federigho prete et priore di Santo Michele Berteldi et nel medesimo modo decto giorno.

[† 1488.

A continuación, dejo constancia de mi última voluntad.

Yo, Francesco di Tommaso Sassetti, Viernes Santo, 4 de abril de 1488, en Florencia, a punto de partir para trasladarme a Francia, a la ciudad de Lyon a orillas del Ródano, por motivos de mayor importancia que nada de lo que me haya ocurrido desde mi nacimiento. Con respecto al pésimo y descuidado gobierno de Lionetto de' Rossi quien ha administrado con gran daño y peligro la vieja firma de dicho lugar de Lyon que lleva los nombres de Lorenzo de' Medici y Francesco Sassetti, como bien sabéis vosotros Ghaleazzo y Cosimo, mis hijos mayores; que Dios me ponga a salvo, me reconduzca y haga la gracia del beneficio que deseo y sea éste la salvación de nuestra familia.

Tengo, como sabéis, la edad de 68 años, más o menos, y cada día estoy más cercano a la muerte. Cuando Dios y la naturaleza pongan fin a mi vida, quiero que donde ocurra que yo fallezca, mi cuerpo sea llevado y sepultado en Santa Trinità, en nuestra capilla y sepultura nueva, y así os lo mando y ordeno.

Como sabéis no he hecho testamento ni quiero hacerlo, y si lo hice ya hace más de 40 años, lo deshice y anulé después de volver a [sic] Badia di Firenze, estando presentes Neri Capponi, mi yerno y otros hermanos, y fue otorgado por Ser Andrea da Terranuova, como encontraréis registrado en mis libros en el lugar correspondiente. Quedáis así libres para disponer mi herencia a vuestro gusto; mostrad igual razón y deber con el pequeño y con el cura, como haríais con vosotros mismos, de modo que no podáis ser acusados ni reprobados; y a vosotros remito todo sin ninguna otra obligación ni atadura. Ya que os encontráis en buena

BIBLOSARTE

posición haced el bien en memoria mía y por la salvación de mi alma, permaneciendo pacíficos y unidos, demostraros amor y reverencia mutua, de modo que entre vosotros todo sea concordia, imitando las virtudes y las buenas costumbres de la vida, huyendo y alejándoos de todos los vicios como mis verdaderos y legítimos hijos; y pareciéndome que he vivido de ese modo, que no hayáis de avergonzaros de que sea vuestro padre, y así seáis conocidos, y encomendados como mis hijos.

No sé adónde nos llevará la fortuna a la vista de los cambios y los peligros en que nos encontramos, que Dios nos conceda llegar al puerto de salvación. Pero dondequiera que me lleve esta situación y sea lo que sea lo que me sobrevenga ordeno y exijo, si queréis que parta contento, que bajo ningún concepto rehuséis aceptar mi herencia e, incluso, si hubiera de dejaros más deudas que bienes quiero que viváis y muráis bajo esta misma fortuna porque creo que éste es vuestro deber. Defendeos con valor y buen ánimo para que no se os tenga por somnolientos o por imbéciles, o de poco valor, y si fuera necesario separaros hacedlo secretamente y de acuerdo con la ayuda de los cuñados y parientes vuestros, viviendo siempre en amor y caridad; y vivid juntos, cuidando sobre todo de los menores como de vosotros mismos de modo que, por algún tiempo, ninguno pueda quejarse con razón justificada de discrepar o apartarse de la reverencia y orden de vuestros mayores, y sobre este asunto no os daré ningúna otra orden ni ley.

A *Messer* Federigo y a Teodoro y la *Madonna* Nera y también a alguno de vosotros hice carta y contrato de algunos de nuestros bienes cuando fueron comprados, y lo que ocurrió después con ellos lo veréis por mis libros en el lugar correspondiente; quiero que no olvidéis que todas las cosas son comunes entre vosotros, cada uno por su proporción, como si los dichos contratos no hubieran sido hechos y que ninguna ventaja exista de uno sobre otro, como es lo razonable. Así, seguid enteramente y en unión como justos y buenos hijos y hermanos, de modo que se demuestre y sea manifiesta vuestra caridad y benevolencia fraternal, máxime sabiendo que dichos contratos fueron hechos con otro fin, es decir, para salvar vuestros bienes y no para dar ventaja a unos sobre los otros.

Cuando os repartáis la herencia, tenéis que recordar los mil florines que os prestaron Galeazzo y Cosimo y quedaros tanto menos como sea razonable; es decir, contad el capital y no lo que hubieseis ganado o perdido, que es enteramente vuestro, que la cantidad no sea mayor ni menor de lo que deba pagarse en ese momento, de tal modo que ninguno tenga motivo de queja, y proceded siempre del mismo modo.

Como sabéis, he colocado en casa, en el establo trasero, la capilla del altar, es decir, la sepultura de mármol de Tommaso, vuestro abuelo y nuestro padre, la cual ya sabéis que la había mandado realizar para colocar en Santa Maria Novella detrás de la antigua sepultura de nuestra familia; pero después, por la rudeza y animosidad de los frailes que, como sabéis, nos han hecho una villanía y han retirado nuestras armas del altar mayor y del retablo, os prevengo de no olvidarlo y de tenerlo en cuenta, porque es el honor de nuestra casa y el signo de nuestra antigüedad y si alguna vez recuperáis la autoridad y el buen estado, haced corregir y reponer todo a su lugar, y si no llegarais a ningún acuerdo con los hermanos de Santa Maria Novella me contento con que hagáis poner la dicha capilla y altar y sepultura en Santa Trinità frente a la salida de la sacristía, donde al presente se encuentra una salida cegada con las armas de la familia Scali en el arquitrabe y al pie de la capilla de los dichos Scali, que creo que os concederán la licencia. Y haciendo así, cambiad las letras del epitafio que están escritas en la urna de la sepultura, para que puedan colocarse dentro los huesos de nuestro padre, como parezca al Fontio o a alguna otra persona docta que entienda de cosas semejantes.

La cual capilla y sepultura quiero que sea dotada, por lo menos, con una misa los días de fiesta y que se le dediquen las rentas de nuestra cerrajería en el Canto tra' Ferravechi, donde están situadas nuestras antiguas propiedades, que creo que será para ello muy apropiada. Y sería muy a propósito si *Messer* Federigo fuese un día abad de Santa Trinità, como habíamos acordado. Creo que de ese asunto existe un papel del dicho *Messer* Fe-

BIBLOSARTE

derigo que, al igual que de todo lo demás, encontraréis entre mis recuerdos y escrituras.

El palacio de Montughi, como sabéis, ha dado gran fama y reputación a mi nombre y a nuestra familia y es muy célebre en Italia y en otros sitios, no inmerecidamente, porque es muy bello y cuesta mucho dinero mantenerlo; por eso, querría que hicieseis lo posible para que permanezca bajo el nombre y título de *Messer* Federigo con el cual está registrado y a quien fue entregado, como encontraréis en mis registros; y si alguna vez os persiguiera la fortuna podréis venderlo y enajenarlo para salir de estrecheces, máxime por ser de mucha arrogancia y de poco rendimiento y lugar más propio de ricos [sic] que lo puedan mantener, porque ya sabéis que conlleva un gran gasto y despierta gran envidia. Dejadlo bajo el nombre de *Messer* Federigo, quien como clérigo podrá defenderlo mejor, hasta que el tiempo nos muestre qué es lo más apropiado.

Creo que sabéis que tenéis otro hermano, pero de otra mujer que vuestra madre, portaos bien y tratadlo según merece uno de los vuestros; y si no, tratadlo como si fuese hijo de un trabajador de la familia. Personas así suelen ser de utilidad para alguna cosa en las casas grandes [sic] y así, en vuestras manos lo dejo.

A *Madonna* Nera, vuestra madre, rendidle la misma veneración que a mí si estuviese vivo porque, como sabéis, es mujer venerable, digna de todos los elogios, y ha sido para mí muy dulce y cálida compañía [sic], habiéndola querido y amado como a mi propia vida; hacedle los honores, contentando todos sus deseos y permitidle disfrutar de aquella parte de nuestros bienes que le he designado tanto tiempo como viva, porque ésta es mi última voluntad y a Dios os encomiendo.

Y, nosotros, sus hijos mayores como obedientes y reverentes a nuestro padre prometemos observar en todas sus partes su voluntad vivo y muerto, rogando a Dios que largo tiempo nos lo conserve y, por eso, yo, Galeazzo, su hijo mayor y primogénito, lo firmo aquí al pie ese dicho día.

Esto mismo hago yo Cosimo, y ese día lo firmo de mi nombre.

También yo Federigo, cura y prior de Santo Michele Berteldi, del mismo modo y día].

Pero las palabras de Francesco en su última voluntad no descubren al «hombre de los nuevos tiempos». Al contrario, la «Edad Media» —si por Edad Media entendemos un tradicionalismo anticuado opuesto al egocéntrico super-humanismo togado a la antigua del Renacimiento— no sólo parece continuar viva en la religiosidad de su *vita contemplativa,* sino que influye decisivamente en el estilo de su *vita activa.*

La propia forma del *Ricordo* muestra hasta qué punto la cultura medieval de la lealtad había formado el carácter de Francesco; como consta expresamente, su última voluntad no era un testamento formal, sino tan sólo un legado; el testador encontraba garantía más segura de su cumplimiento en la apelación puramente sentimental a la fidelidad y a la fe, antes que en un documento legalizado jurídicamente. Sólo así se justifica la disposición fundamental ante el derecho de propiedad; tan sólo la conciencia de saberse unido a sus descendientes mediante la seguridad instintiva del sentido del honor explica la obligación impuesta con solemnidad a sus descendientes de aceptar incondicionalmente la herencia: en honor a su apellido, Francesco les gravó durante generaciones con una carga que amenazaría, hasta sacudir, los fundamentos de aquella vida familiar llena de paz y pacíficos sentimientos que tanta importancia tenían para él[43].

Como comerciante práctico y experimentado, Francesco inmovilizó sus bienes en un intento de salvar una parte de su patrimonio de la amenaza de las responsabilidades que había contraído con la empresa Medici-Sassetti. Él mismo aconsejó dejar escapar la magnífica Montughi[44] (presintiendo acertadamente el fracaso de esta pequeña maniobra), colocándola inteligentemente bajo la protección de la clerecía en lugar de mantenerla por vana ostentación contra la voluntad de la adversa Fortuna.

Francesco tampoco evitó la lucha caballeresca con la diosa pagana de la Fortuna; en el mismo instante en que ésta se le apareció como encarnación del mundo hostil, como un lúgubre demonio de los vientos amenazando con hacer encallar la

BIBLOSARTE

barca de su vida, alentó a sus hijos a mostrar una resistencia extrema:

> No sé adónde nos llevará la Fortuna a la vista de los cambios y los peligros en que nos encontramos, que Dios nos conceda llegar al puerto de salvación. Pero dondequiera que me lleve esta situación y sea lo que sea lo que me sobrevenga ordeno y exijo, si queréis que parta contento, que bajo ningún concepto rehuséis aceptar mi herencia e, incluso, si hubiera de dejaros más deudas que bienes quiero que viváis y muráis bajo esta misma fortuna (su situación patrimonial) porque creo que éste es vuestro deber. Defendeos con valor y buen ánimo para que no se os tenga por somnolientos[45] o por imbéciles...

En la situación más crítica de toda su vida, que exigía todas sus energías, Francesco proyectó simultáneamente las dos fuerzas opuestas que conformaban su capacidad ofensiva: la audacia del individualismo humanístico vino en auxilio del cabeza de familia gibelino[46] cuya hombría se enraizaba en el instinto de autoconservación propio de la *consorteria* medieval, en el valor caballeresco y en el sentido de linaje. El caballero que defiende a su clan reunido en torno a los estandartes familiares recibió por bandera a la Fortuna del comerciante florentino en la forma de una diosa del viento; su figura aparecía así ante sus ojos como la fuerza conductora de su propio destino.

La pregunta de por qué esta deidad pagana de la Fortuna fue resucitada en el Renacimiento como símbolo de la energía mundana la responde su significativo papel en el arte de la *impresa*. En este género simbólico-artístico que hasta ahora no ha recibido la atención que merece, la cultura cortesana había engendrado un plano intermedio entre el signo y la imagen con el que representar simbólicamente la vida espiritual del individuo. La intervención característica del primer Renacimiento revivió la Antigüedad en palabras e imágenes, otorgándole la tarea de expresar la lucha del individuo con el mundo en el estilo heroico de la Antigüedad pagana.

A continuación, investigaremos cómo esta Fortuna, símbolo de la energía antigua, surge en el universo ideológico de un contemporáneo de Sassetti, Giovanni Rucellai; la diosa pagana nos ofrecerá además la posibilidad de comprender la relación de Francesco Sassetti con la Antigüedad (a la que también le corresponde desempeñar un papel destacado en la decoración pagana de su capilla funeraria) como el polo opuesto de su talante medieval. En aquella época de tránsito hacia una sensibilidad más subjetiva, tanto Sassetti como Rucellai revelaron en la utilización simbólica de imágenes antiguas su persecución de un equilibrio de energías, enfrentándose al mundo con una creciente confianza en sí mismos, pero buscando compatibilizar el culto ascético-cristiano de la memoria con el espíritu heroico de la Antigüedad; y todo ello a pesar de que eran plenamente conscientes del conflicto entre la fuerza de la personalidad individual y el poder misterioso del destino.

El *Zibaldone*[47], el «libro mixto de la casa» de Giovanni Rucellai, nos descubre el trasfondo de esta reflexión sosegada y consciente, ya que es el origen de esa figura «ingenuamente ornamental» de la «Fortuna con vela» ideada para remate de su escudo: una mujer desnuda, de pie sobre un barco como si fuera un mástil, eleva la mano izquierda en la que sostiene la verga, mientras que con la derecha sujeta el extremo inferior de la vela henchida por el viento.

El anónimo artista del escudo fue el hábil configurador de la *impresa* con la que Rucellai se respondía a la siguiente pregunta: «¿Pueden la razón humana y la sabiduría práctica hacer algo contra el azar del destino, de la Fortuna?». Es evidente que no le bastó con consultar directamente las obras de escritores antiguos e italianos[48] (Aristóteles, Boecio, Séneca, Epícteto, Dante, san Bernardo) y, por ello, solicitó y obtuvo de Marsilio Ficino una larga carta[49] en la que éste le ofrecía su dictamen sobre la cuestión de cómo podía el hombre evitar o prevenir el futuro, en especial las casualidades. Este dictamen, en armonía con el espíritu divino y secreto de

BIBLOSARTE

Platón, culmina con la siguiente norma para luchar con la Fortuna:

> ... es bueno combatir a la Fortuna con las armas de la prudencia, la paciencia y la magnanimidad, pero es mejor retirarse y huir de aquella guerra en la que son los menos los que triunfan, y estos pocos (sólo) con gran fatiga intelectual y esfuerzo extremo; lo mejor es firmar la paz o establecer una tregua con ella, adaptando nuestra voluntad a la suya, y marchar de buen grado a donde nos indica para que no (nos) lleve (allí) por la fuerza. Haremos todo esto si se aúnan en nosotros la fuerza, la sabiduría y la voluntad. Finis, amén.

La experiencia profesional de Giovanni Rucellai le facilitó expresarse mediante un simbolismo natural que consideraba al mismo tiempo el mejor símbolo de la lucha por la existencia: el tercer caso expuesto por Marsilio Ficino, adaptarse a la Fortuna; y esto se debe a que la palabra latina «fortuna»[50] significaba entonces en italiano, lo mismo que hoy en día, no sólo «casualidad» y «patrimonio», sino también «viento tempestuoso». De este modo, para el comerciante ultramarino, estos tres conceptos constituían diferentes rasgos de una única fortuna-tempestad cuya mutabilidad terrible y misteriosa —de demonio devastador a pródiga diosa de la riqueza— motivaba la restauración de su unitaria personalidad mítica original bajo la influencia de un modo de pensar antropomórfico. A esto suma el escultor su sentido de la gracia del movimiento en los elementos ornamentales según el espíritu a la antigua de Alberti[51]. Reconocemos así en ese remate «puramente decorativo» un proceso característico del desarrollo interno de la cultura del primer Renacimiento: el aunarse de la sensibilidad popular pagana con la fantasía artística restauradora del espíritu antiguo y el humanismo teológico, para despojar de su triple revestimiento a la imagen visual y mental de la auténtica divinidad pagana *Fortuna Audax*[52].

La arraigada costumbre cristiana de entregarse piadosamente a la insondable voluntad divina permitía a Rucellai colocar su emblema de la vela de la diosa pagana en la fachada de Santa Maria Novella sin que le causara problemas de conciencia. Cada vez que experimentaba su ira —por ejemplo, cuando «percosso dalla fortuna» los piratas le causaban serias pérdidas— lo consideraba el instrumento divino del castigo de sus pecados[53]. Sin embargo, la misma vela de la Fortuna decoraba, significativamente vinculada a las *imprese* de los Medici, la fachada de su palacio, ese monumento clásico en que se reflejaba la gratitud de quien disfruta la dicha mundana. Con razón consideraba que la unión con los Medici era el principal don de su «buona fortuna»: en buena hora había «subido al barco de la fortuna» de los Medici al casar a su hijo Bernardo con Nannina, la hija de Piero[54]. A todo esto, me parece que alude inequívocamente un grabado en cobre[55], nunca tenido en cuenta, que hace un uso ocurrente de la *impresa* (fig. 36): Bernardo, representado como mástil que sostiene la vela en el barco, se deja impulsar por el soplo de los dioses de los vientos, regidos por una Nannina vestida de forma contemporánea que gobierna el timón. La leyenda encaja por completo con la sabiduría vital de Giovanni y su consejero:

J[O]MJ · LAS[CI]O · PORTARE · ALLA ·
FORTVNA · SPERANDO
ALFIN · DAVER · BVONA · VENTURA

En esta hoja gratulatoria, surgida como *impresa amorosa* en los felices días en que se veían cumplidos sus deseos y aumentado el patrimonio, la Fortuna oculta su verdadero carácter de *impresa militare*. Si bien tomó forma en la mente de un preocupado Rucellai en momentos difíciles, frenando y acuciándole a un mismo tiempo, sin embargo, el objetivo fundamental de este símbolo era alentar su valor y disposición a la vida activa. También la Fortuna con la vela del relieve en su escudo muestra el bucle ondeante de la buena suerte, como la Fortuna-Occasio[56]. Pero si reflexionamos detenidamente sobre el contenido de la *impresa*, descubriremos que no persigue incitar al comerciante a la

BIBLOSARTE

acción. Mientras que el *condottiere* intentaba atrapar a la Fortuna por los cabellos con su puño arrogante, la mano del comerciante tenía que tomar el timón. Para Rucellai, luchar por su existencia significaba ocupar su puesto en el barco junto al timón; de este modo, para su asombro, superó humildemente las épocas de *aversità*, pues *navigaba molto a punto e senza errore*[57].

Ahora comprendemos sintomáticamente por qué la Fortuna, la diosa del viento, cruzaba el umbral de la conciencia de Sassetti en la crisis de 1488 convertida en el baremo de la más extrema tensión vital. Para Rucellai, lo mismo que para Sassetti, se trataba de la representación plástica del equilibrio entre la confianza «medieval» en Dios y la confianza en uno mismo propia del hombre del Renacimiento. Pertenecientes, por edad y temperamento, a aquella generación de los Medici que comenzaba sus contratos comerciales ultramarinos con la fórmula: «Col nome di Dio e di Buonaventura»[58], perseguían instintiva o conscientemente un nuevo estado de equilibrio, un nuevo medio de salvación equidistante del ascetismo monástico y de la fama mundana.

Una vez que las palabras de Sassetti nos han llevado a reconocer en la *impresa* de Rucellai una figura antigua, y lo que parecía tener mero carácter decorativo se ha convertido en el medio de expresión de una vida interior llena de energía, la verdadera *impresa* personal de Francesco Sassetti nos brinda ahora el punto de apoyo necesario para clarificar este peculiar estado psicológico de oscilación, ya que para su escudo familiar eligió también una divinidad elemental antigua: el centauro.

En el vértice y meta final de su vida Sassetti escogió al centauro arrojando una piedra como el símbolo de su propia imagen: en el *ex-libris* (fig. 37) de su colección de manuscritos (verdadero arsenal de ilustraciones a la antigua reunido con tanto celo y sabiduría) el centauro proclama en medio de la abundancia de riquezas sabiamente administradas la gloria del mecenas culto. Este mismo centauro es el que Francesco mandaría colocar sujetando sus armas en los relieves que decoran su sarcófago en Santa Trinità, donde vigila los restos mortales de su señor.

Que se le concediera la palabra a este demonio de la naturaleza, lo mismo a la Fortuna, a causa del recuerdo antiguo de su enérgica capacidad expresiva, lo demuestra que maneja la honda de David. Ya desde el siglo XIV la honda había sido utilizada como *impresa* de la familia[59] y en el siglo XV se convirtió definitivamente en parte de la heráldica familiar (barra transversal izquierda azul orlada en oro, sobre fondo plateado), del mismo modo que el escudo en relieve sobre el portal de la capilla funeraria estaba flanqueado por dos hondas. Tan vivamente sentía Francesco que este arma del pastor bíblico era el instrumento de la acción bendecida por la gracia divina, que en la pilastra del portal de su capilla, decorada en su parte superior con una honda reducida a elemento meramente decorativo, encargó a Ghirlandaio la representación de David con su honda, como una suerte de centinela de la capilla familiar y tenante de escudo, colocando debajo —tal y como nos informa su bisnieto Filippo— el siguiente verso latino: «Tutanti puero patriam Deus arma ministrat»[60] [Dios da armas al niño que defiende su patria].

De este modo Francesco recurriría al espíritu del Antiguo Testamento como protector de la morada de su paz eterna. Sin embargo, en el *ex-libris*, la honda se adapta estilísticamente a los nuevos tiempos ocultando su origen bíblico; el David ha sido sustituido por centauros y *puttis* y en lugar de aquella sentencia de infantil confianza en Dios aparece el lema: «A mon pourvoir». La máxima de la sabiduría práctica, probablemente adquirida por Francesco en Francia en el curso de su profesión comercial, se vincula a las criaturas paganas antiguas para constituir una imagen simbólica del consciente despliegue de energía. Resulta significativo que el manuscrito en que se encuentra este ex-libris mundano sea la *Etica Nicomachea* de Aristóteles, traducida por Johannes Argyropulos[61]. Precisamente en estas páginas se encerraba esa antigua sabiduría vi-

BIBLOSARTE

36. *Fortuna*, grabado florentino, Berlín, Kupferstichkabinett.

37. *Ex libris* de Francesco Sassetti del libro *Ética* de Aristóteles, trad. de Argyropulos. Florencia, Biblioteca Laurenziana.

38. Fortuna, escudo nobiliario, Florencia, Palazzo Rucellai.

39. *Adlocutio*, moneda de Gordian.

BIBLOSARTE

tal, ahora revivida, que el expatriado Argyropulos había puesto a salvo en Florencia alcanzando a despertar el entusiasmo de los jóvenes florentinos[62] por este valioso legado de la educación griega; y esto sucedía en el mismo tiempo en que Francesco regresaba a su patria (1458).

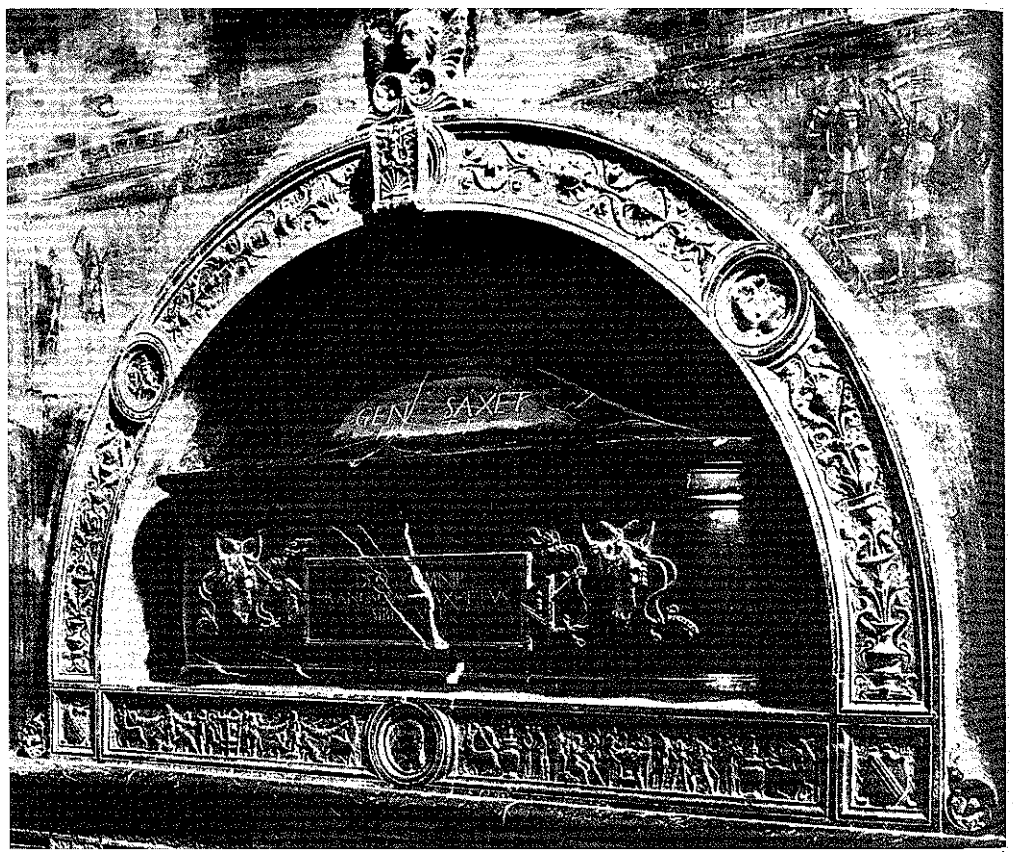
La doctrina moral de Aristóteles fortaleció el ánimo individualista del hombre del primer Renacimiento al equiparar la felicidad ética con la energía virtuosa. Pero al mismo tiempo, las palabras de Argyropulos, al poner el acento en el ideal del «punto medio», posibilitaron que los espíritus conservadores contrarios a los excesos del individualismo, persiguieran «pace e tregua» en el nombre de Aristóteles —por ejemplo Rucellai y Ficino siguiendo a Platón— una línea más moderada entre la ética antigua y la cristiana.

La concordancia de la divisa de Francesco «Mitia fata mihi» o «Sors placida mihi» con el rechazo aristotélico de los extremos resulta paradójica y, sin embargo, propia de su carácter. Son éstos los lemas que aparecen más frecuentemente en sus manuscritos, mucho más a menudo que el lema francés. Con esta fórmula tomada de Creso para ahuyentar la desgracia —que recuerda asimismo la advertencia de Solón— se moderaba el acento ligeramente hiperbólico de la divisa francesa. En cualquiera de los casos, podemos sacar una consecuencia clara de la ocasional compaginación de ambos lemas —incluso en la *Etica* de Argyropulos podía leerse antes el «Mitia Fata mihi»[63]: tan consciente era Sassetti de sus oscilaciones, de su aspiración a un nuevo equilibrio ético, que eligió dos sentencias antitéticas para caracterizarse simbólicamente; colocó la pasividad de la jaculatoria latina frente al lema francés, y el deseo de acción fue subrayado a la antigua con el temperamento del centauro.

El desenfreno demoniaco propio del centauro todavía está reprimido en el *ex-libris* —internamente por el lema que se le opone y, exteriormente, por su función de tenante heráldico—; no obstante, se revela con un expresivo lenguaje gestual genuinamente antiguo en la capilla funeraria cristiana de Santa Trinità. En los frisos escultóricos de los nichos sepulcrales de Giuliano da Sangallo[64] (fig. 40) desempeña por seis veces el papel de tenante. Su función ceremoniosa, sin embargo, no le impide agitar la honda con pasión mientras sus pezuñas golpean el suelo y su cola ondea salvaje. Vuelve a surgir en el tondo superior del friso haciendo oscilar el arma sobre su cabeza en el momento del lanzamiento. Mientras tanto, sobre la tumba de Nera, los centauros aparecen por separado en los recuadros enmarcados del exterior; en la tumba de Francesco se introducen en la imagen, participando como heraldos escogidos, tanto en los animados juegos de los angelotes como en el trágico espectáculo del entierro. No cabe la menor duda del lugar de procedencia de este lenguaje de movimiento que anima estas criaturas; todavía se encuentran en Florencia los sarcófagos romanos —uno con *puttis* y otro de Meleagro— de cuyos relieves aprendieron tanto los geniecillos desenfadados sus belicosos juegos infantiles como las figuras dolientes que rodean el cadáver de Sassetti su desatado llanto fúnebre[65]. En el caso de los centauros, no puede descartarse una fuente griega indirecta, pues hacía ya tiempo que los dibujos de Ciriaco de Ancona habían abierto el camino del Theseion y el Partenón hasta Florencia. Dado que es gracias a Giuliano da Sangallo como hemos conservado el boceto del partenón de Ciriaco[66], es obvia la impresión que estos dibujos causaron en la fantasía de los artistas.

A continuación, nuestra «psicología del equilibrio» habrá de superar la irrupción del desenfrenado gozo expresivo pagano; pues si tenemos en cuenta que Francesco erigió su capilla en vida y, ante todo, para honrar a su santo patrón, no resulta coherente que permitiera por puro placer estético que la legión de espíritus paganos invadiera su cristiano sepulcro. Si se acomodó para disfrutar de la paz eterna teniendo sobre su cabeza el fresco con el luto piadoso por la cristiana muerte de su patrono, y debajo suyo, en relieve, el desesperado duelo pagano por el iracundo cazador, el historiador respetuoso sólo puede formularse la pregunta de la si-

BIBLOSARTE



40. Tumba de Francesco Sassetti, Giuliano da Sangallo, Florencia, Santa Trinità.

BIBLOSARTE

41. *Adoración de los pastores*, Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa Trinità.

BIBLOSARTE

guiente manera: ¿Cómo pretendía Francesco Sassetti aunar el *pathos* de los demonios del sarcófago con la concepción tradicional del mundo propia del Medievo?

Una vez centrada nuestra atención en este problema característico de una era de transición, la tabla del altar de la capilla (fig. 41), la famosa *Adoración de los pastores* de Ghirlandaio, nos ofrece una respuesta sencilla a esta cuestión. Un antiguo sarcófago de mármol[67] proclama la superación de la Iglesia cristiana del paganismo: sirviendo de cuna para el Niño Jesús y de pesebre para el buey y el asno, su inscripción latina anuncia la profecía de un augur romano: «un día mi sarcófago ofrecerá una divinidad al mundo». De esta manera, desde el lugar de culto más importante de la capilla, desde la imagen del altar, se garantiza a la *antichità* una posición firme, tipológicamente fijada en la antesala del universo cristiano, y se hace además con todo el énfasis de la nueva cultura histórico-arqueológica.

Con este programa navideño del ciclo de pinturas —la capilla se consagró probablemente en la Navidad de 1485— concuerdan también las cuatro sibilas de los paños de la cúpula y, sobre todo, su formidable preludio sobre el portal de entrada: el fresco en el que la sibila de Tibur anuncia al emperador Octaviano[68] la profecía del nacimiento de Cristo. Un segundo milagro que la creencia en los *mirabilia* vinculaba a esta profecía nos lleva de nuevo a la tabla: las dos pilastras que tan gratuitamente sostienen el techo semi-derruido de la cabaña representan los restos de aquel Templum Pacis (la basílica de Constantino) cuyo derrumbamiento en Nochebuena anunciara el fin del universo pagano, un episodio popular en las representaciones festivas navideñas de los florentinos en aquel momento. Después de haber ilustrado con claridad la ortodoxia del donante, contraponiendo el David al movimiento arrebatado y paganizante, y en el ciclo de la Navidad las sibilas a la leyenda de san Francisco, Ghirlandaio podía plasmar el arte mundano de la *impresa* de Sassetti en el genuino estilo patético-antiguo.

En el reino intermedio de las sombras, todavía debajo de los santos pero sobre los desenfrenados demonios de la naturaleza, en las enjutas sobre los dos nichos sepulcrales, emergen escenas de la vida militar de los emperadores romanos copiadas fielmente en grisalla de las monedas imperiales romanas: dos generales conversando y una *adlocutio* (fig. 39) sobre la tumba de Francesco, y enfrente, una *decursio* y un triunfo con una *cuádriga*[69]. El valor iconológico de estas figuras en grisalla queda claro con lo expuesto hasta ahora; su contexto es el de los símbolos de energías en equilibrio; los elocuentes gestos de la *virtus* romana no han sido admitidos en el estilo realista y sosegado de Ghirlandaio, debiendo permanecer envueltos de sombras bajo los santos. Esto me parece paradigmático del carácter retardatario de la cultura de Sassetti en la evolución del estilo entre la Edad Media y el Renacimiento pleno. Sólo unos años más tarde se consumaría la transformación en Ghirlandaio: en la capilla de los Tornabuoni aparece la misma *adlocutio* en grisalla en el fondo del *Degollamiento de los inocentes*, junto al relieve de una batalla sobre el arco del triunfo. Si observamos con atención el apasionado dramatismo de las mujeres y los soldados en lucha, en un primer momento sus gestos parecen espontáneos, pero terminan revelando sus fuentes romanas, el *pathos* guerrero del relieve de Trajano del arco de Constantino. Es sabido que Ghirlandaio poseía un cuaderno de dibujos arqueológicos, al igual que Giuliano da Sangallo. Mediante tipos patéticos *[[pathosformeln]]*[70] intentó insuflar en la prosa de los Tornabuoni el estilo más elevado del movimiento idealizante antiguo pues, precisamente en aquella época, los espíritus liberados de la gestualidad patética antigua no consentían mantenerse absortos en la distancia. Ahora entendemos a qué alude el arco del triunfo de la *Adoración* bajo el que cruza el séquito de los tres Reyes Magos con un dinamismo anticuario: el placer artístico de la forma se reconcilia en este elemento con el interés artístico narrativo religioso *pro voto* característico del Medievo. La Antigüedad es invocada para que dé

BIBLOSARTE

testimonio de su propia caducidad ante el Señor recién nacido de la cristiandad.

Con esta imagen, Francesco Sassetti podía manifestar su devoción cristiana ante los *mirabilia* romanos, no como si se tratara de la oración ingenua de un pastor, sin capacidad para comprender el significado de las piedras extrañas que lo rodeaban, sino porque creía haber conjurado a estos inquietantes espíritus incluyéndolos en la sólida arquitectura del pensamiento cristiano-medieval. Sassetti no podía imaginar —imposible con anterioridad a Savonarola— que su optimista voluntad de subordinación significaba en realidad una prueba crítica de resistencia.

De este modo podemos conjugar las oposiciones, en apariencia irreductiblemente extrañas, entre las ropas flamencas de los pastores y los trajes imperiales, entre Dios y la Fortuna, entre el David con la honda y el centauro, el «mitia fata mihi» y el «à mon pouvoir», entre la muerte del santo y la de Meleagro; son fruto de una polaridad orgánica, de las oscilaciones propias de un hombre culto del Renacimiento que persigue su reconciliación en una época de enérgica metamorfosis de la autoconciencia.

Analizados históricamente, semejantes intentos de alcanzar el equilibrio sirven para explicar los elementos de resistencia a la evolución orgánica del estilo. Hasta ahora no se les ha prestado atención porque el esteticismo moderno ha buscado en la cultura del Renacimiento el placer de una ingenuidad primitiva o el gesto heroico de una revolución consumada. Por este motivo creo que la última voluntad de Francesco Sassetti nos brinda la posibilidad de revivir no sólo a un hombre sobresaliente, sino al intérprete natural de las pinturas de su capilla funeraria cuyo contenido se encuentra en lógica armonía con él mismo; para ello, resulta imprescindible alcanzar una sinopsis que reúna sentimiento vital y estilo artístico. Y aunque mis ideas psicológicas sólo tengan el valor de conceptos auxiliares, espero haber mostrado a partir de la inagotable riqueza del archivo florentino de lo humano que es posible reconstruir el trasfondo de la época con la suficiente claridad como para corregir de forma histórica una aproximación unilateralmente estética.

Notas

[1] Las *Notizie* fueron publicadas por Ettore Marcucci en 1855 en la introducción a la edición, agotada, de las *Lettere* de Filippo Sassetti; para ello, siguió el manuscrito que entonces obraba en poder de Francesco Cambiagi y que no he podido volver a encontrar hasta ahora; desgraciadamente, el árbol genealógico sólo esta impreso de forma fragmentaria.

[2] *Lettere*, p. 257.

[3] «...e non vivete di sogni come voi solete fare» [...y no viváis de sueños como soléis hacer] escribe Filippo a la hermana María Bartoli, ibíd. 258.

[4] *Notizie*, pp. XXXV-XXXVIII.

[5] Una nota de 1587 *(Inserto Bagni)* ofrece una información distinta: «nacque il detto Francesco 1420 ab incarnatione (st. com.: 1421) a dì primo di Marzo a ore 10» [nació el dicho Francesco en 1420 desde la encarnación «st. com.: 1421» al primero de marzo a las 10 horas].

[6] Cf. Maquiavelo, *Storie Fiorentine*, VII, 6.

[7] Lionetto de' Rossi y Tommaso Portinari; cf. H. Sieveking, «Die Handlungsbücher der Medici», en los *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische Historie Klasse*, Viena, n.º 151 (1905).

[8] Tal y como se desprende del libro de difuntos de los Medici e Speziali en el Archivo Estatal Florentino (247, p. 3a) fue inhumado en Santa Trinità el 2 de abril de 1490 y no en 1491.

[9] Probablemente se trata del cardenal legado Teodoro Paleólogo (muerto en 1484; cf. Litta).

[10] En 1458 (y no en 1468) como relata antes el propio Francesco el Joven; la fecha del casamiento se encuentra en la copia de la lista de gabelas (A. 110-1459-129) en Del Migliore en la Biblioteca Nacional de Florencia.

[11] Teodoro II (1479-1546) con el que, de acuerdo con una costumbre de aquel entonces, se hizo en cierto modo volver a la vida a un hijo anterior, Teodoro, muerto en Lyon en 1479; encontramos un ejemplo aún más notable de esta misma costumbre en Niccolò Bartolini Salimbeni (*Delizie* XXIV, 287) que revivió en su octavo descendiente, Margherita Cilia, a Margherita, su hija fallecida, y también a su hija Cilia, incapacitada para casarse por un accidente: «e fu cosí chia-

BIBLOSARTE

mata, per rifare un altra Margherita chessi morì chome appare in questo e pel sechondo nome si pose Cilia per cagione di unaltra fanciulla chiò che anome Cilia ed è inferma chi' nolla credo maritare» [y fue así llamada, por remplazar a otra Margarita que murió como aparece en esto y que por segundo nombre tenía Cilia; por razón de esta otra muchacha que se llama Cilia y está enferma por lo que no creían poder casarla]. Podemos ver a Teodoro II, como un escolar elegante junto a su padre, en el retrato de Ghirlandaio en casa de Mr. Benson en Londres. Datos sobre cada uno de los descendientes en las *Notizie*, op. cit., pp. XIX y ss.

[12] Esta autobiografía, cuyo rastro puede seguirse hasta su entrada en un archivo privado de difícil acceso, debería poder servir de fundamento para una biografía de Francesco realmente exhaustiva, como ocurre con otros documentos sobre la historia familiar que de momento no pueden localizarse. Probablemente, constituía el final del incompleto *quadernuccio*, que todavía se conserva, del que habla más adelante Francesco el Joven que, por lo demás, en aquel entonces debió estar en posesión de la biografía por separado como «4 fogli cuciti insieme» (Not., p. XX).

[13] Actualmente: vía de' Sassetti, donde se levantaban el *palazzo* y la torre de Sassetti; cf. Carocci, *Studi storici sul Centro di Firenze* (1889), p. 37.

[14] Sobre estas compras de casas puede encontrarse información más detallada en las declaraciones tributarias de Francesco en el Archivo Estatal Florentino, 1470 y 1480 (*S. M. Novella, Leone Bianco*). Sobre la villa Montughi (actualmente: Martini Bernardi-Moniuszko) cf. Carocci, *I dintorni di Firenze* (1906), p. 183; sobre Nuvoli, ibíd. p. 330; Mario Rossi, *Un Letterato e Mercante Fiorentino del Secolo XVI Filippo Sassetti* (1899), p. 8, identifica la villa en Val di Bisenzio con la villa del Mulinaccio; las posesiones en San Martino a Gonfienti se enumeran pormenorizadamente en 1480.

[15] He vuelto a encontrar el *quadernuccio* en el Archivo Estatal Florentino, en las *Carte Strozziane, Seconda serie* n.º 20. Fue comenzado en 1462 y contiene apuntes referentes a la familia y a los negocios. Las cifras consignadas coinciden en lo esencial con las *Notizie*.

[16] Sobre Fonzio y Francesco Sassetti, cf. C. Marchesi, *Bartolomeo della Fonte* (1900), p. 131.

[17] En los folios del 3a al 5 del *Quadernuccio* se enumeran aproximadamente 60 de sus manuscritos con su título y valor; R. Sabbadini aprecia su importancia como descubridor y propietario de manuscritos antiguos en *Le scoperte dei Codici Latini e Greci ne' secoli XIV e XV* (1905), pp. 139 y 165.

[18] Sin embargo, como tuvo la bondad de hacerme saber el * Sr. Vullíéty en Ginebra hace seis años, en los registros du Conceil, p. 91, el 23 de febrero de 1482 se menciona una «Chapelle du Pont du Rhône» aunque sin el nombre de Sassetti. En el *quadernuccio* se lee (c. 71) bajo el 8 de noviembre de 1466: «E con la cappella overo edifizio di nostra donna di Ginevra stima circha scudi 500-f. 600».

[19] Cf. *De Illustratione Urbis Florentiae I* (1790), p. 140; Lazzari, *Ugolino e Michele Verino* (1897), p. 45, hace referencia a la relación entre Verino y Sassetti.

[20] No he encontrado ninguna otra noticia sobre estas figuras. El *quadernuccio* (c. 71) consigna el 8 de noviembre de 1466: «E' ragionò avere debito per la cappella della Badia fiorini - 200». [Y argumentó tener una deuda de 200 florines para la capilla de la Badia.]

[21] Según las *Notizie* (p. XXXIX), poco tiempo después de † la muerte de Cosimo la biblioteca pasó en un principio a ser propiedad del papa Clemente VII.

[22] Cf. Warburg, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum I.* (*Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*), pp. 147 y ss.; ahora me parece —cosa que también me ha indicado el Dr. Schäffer— que el hombre de más edad situado al otro lado de Lorenzo es Antonio Pucci, el poderoso correligionario de los Medici que creo reconocer en dos ocasiones, caracterizado como padre del novio, en el *cassone* del taller de Botticelli para la boda Pucci-Bini (1483), decorado con representaciones de la leyenda de Nastagio degli * Onesti. Desde 1483, Antonio Pucci estaba emparentado con los Sassetti como suegro de Sibilla, hija de Francesco.

[23] El derecho al patronazgo de la imagen del altar mayor, procedente de Baro Sassetti, recayó en Frondina Sassetti Adimari [véase su testamento, fechado el 11 de enero de 1429 (1430 N.S.), en los documentos de Santa Maria Novella en el Archivo Estatal Florentino]; ella dejó una suma destinada a pintar una nueva y hermosa imagen para el altar mayor; Francesco Sassetti prometió en 1468 cumplir esta determinación no realizada, se le ratificó el derecho al altar el 22 de febrero de 1469, en una solemne sesión capitular, a condición de realizar una compra de terreno establecida testamentariamente y, al mismo tiempo, esto se amplió de forma explícita con el derecho a la decoración del coro; se le brindó lo siguiente: «dictum hedificium dicti altaris cum juribus et pertinentiis ejusdem, cum potestate ornandi ipsum hedificium et faciendi ea quae de jure permittuntur patronibus similium altarium»; cf. los protocolos de Baldovini, mencionado en las *Notizie*, en el Archivo Estatal Florentino B. 397, fol. 380; B. 398, fol. 18v.; B. 398, fol. 153r.

[24] *Notizie*, p. XXIX.

[25] El bisnieto aún había podido verla antes de 1591 y la describe a partir de sus recuerdos como una «Madonna vestita † alla greca», con el Niño en los brazos, rodeada de santos. (*Notizie*, p. XXX). La imagen no ha vuelto a aparecer; cf. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V (1907), p. 589.

[26] Cf. el texto italiano, cuya coincidencia con las expresiones utilizadas en las *Notizie* descubriría por sí sola su dependencia respecto al testamento en los rasgos externos.

[27] Debido a la donación adicional a su capilla funeraria en 1487 (cf. *Bildniskunst*, p. 115), la iglesia de Santa Trinità se comprometió expresamente a celebrar todos los años una misa solemne en honor a san Francisco.

BIBLOSARTE

[28] En un ciclo de conferencias de la Oberschulbehörde en Hamburgo, en 1901.

[29] Cf. Geisenheimer, «Fra Modesto Biliotti, Cronista di S. Maria Novella»; en *Rosario (Memorie Domenicane)*, 1905, pp. 306 y ss. El pasaje citado se encuentra en los folios 12 y 13 de la crónica.

[30] Este informe, que muestra que Biliotti conocía los antecedentes con detalle, se confirma por una nota en un libro de la iglesia de Santa Trinità (Archivo di Stato, Florencia, Santa Tritità A), en la que aparecen los siguientes puntos fechados el 1 de febrero de 1479: «Al sacristán Castagno... 3 monedas por trasladar un cuerpo corrupto a la sepultura común porque Francesco Sassetti quería comenzar la renovación de la capilla de Petribonsi que le había sido transpasada a Francesco Sassetti en 1479». Esto sugiere que fue en este momento cuando, finalmente, perdió la disputa.

[31] Cf. Francesco di Giovambattista, *Notizie*, XV.

[32] ¿No podría —y aquí sólo trato de abrir el camino a mejores sugerencias de otros— el milagro de la vuelta a la vida de san Francisco tener alguna conexión con la resurrección de Teodoro I, quien muerto en Lyon fue tan profundamente llorado por su familia, en la persona de Teodoro II? Cf. Bartolomeo Fontio, «Somnium Theodori Saxetti», *Saxettus*, en *Opera*, Frankfurt, (1621), p. 393.

[33] Cf. *Bildniskunst*, p. 99; este pasaje de Biliotti me hubiera sido de mucha utilidad en aquel entonces, cuando sometía el arte votivo al análisis objetivo del naturalismo sobre la base de consideraciones más generales de tipo histórico-artístico.

[34] Cf. *Opera*, I (1576), pp. 799 y ss., hasta ahora sólo he encontrado una indicación referente a estas capillas privadas en *Saxettus*, op. cit., p. 382, (la expresión *continet* no permite suponer una relación con las capillas de Francesco en iglesias).

[35] El busto de mármol [fig. 34], anteriormente atribuido al propio Antonio Rossellino, ha de ser considerado probablemente como un buen trabajo de su taller, ya que en el tratamiento del cabello y la piel (cf., por ejemplo, el busto G. A. de San Miniato, *Museo* X, 129) muestra claramente el estilo de sus retratos en busto. Es probable que se representara a Francesco a la edad de cuarenta y cinco años, aproximadamente veinte años más joven que en el fresco pintado en 1485 (fig. 35); en torno a esa misma época, en 1466, anota en su *Quadernuccio* (fol. 70b) una suma de 94 fior. teniendo como beneficiario a un tal «M[aestro] Antonio intaglatore»; esto indicaría incluso que Rossellino realizó para él un encargo de mayor envergadura (¿aquel monumento fúnebre para Tommaso Sassetti?, véase nota 39).

[36] Siguiendo la información facilitada por Carlo Strozzi, en el invierno de 1900 busqué en el tesoro documental que dejó al Archivo Estatal Florentino, sin lograr en principio resultados satisfactorios; finalmente, encauzado en el camino correcto gracias a una cordial indicación de mi colega Jodoco del Badia, encontré el *ricordo* en una nueva adquisición de aquel entonces (*Appendice Carte Bagni*, inserto n.° 25), cuyo estudio me autorizó complacientemente la dirección del Archivo Estatal. El *ricordo* está escrito por una mano contemporánea en un folio doble (185 x 220 mm); en la cara exterior del antiguo quinterno aparece escrito por otra mano:

+1490.
Copia del Ricordo fatto Fran
ciescho scripto di sua
Mano a (i)l libro segreto
quando vienne chosti
che dipoi tornato non vi
a arroto ne levato.

En la primera página, en la esquina superior izquierda, aparece escrito: «N.° 1», en la superior derecha, «1944» (de la mano de Carlo Strozzi) y la cifra «106» (de otra mano). Mi amigo Alceste Giorgetti, archivero del Archivo Estatal Florentino, tuvo la bondad de cotejar la copia realizada seis años antes. También he de agradecer al Sr. Giorgetti que comprobara la fidelidad de la copia respecto al manuscrito de Francesco Sassetti. El *quadernuccio* y el libro de gastos de Sassetti del Archivo Estatal Florentino (cf. notas 12 y 15) son en realidad el «libro segreto»; esto se ve confirmado porque el libro de gastos, de acuerdo con la observación preliminar escrita por el propio Sassetti, estaba destinado a la anotación de: «cose di valuta et segrete». Entretanto los datos ofrecidos por Carlo Strozzi también han sido aprovechados sumariamente por J. Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella* (1902).

[37] Teodoro II y Federigo.

[38] En la declaración de impuestos de Sassetti del año 1480 se consignan varios terrenos como transferidos de este modo a Galeazzo, Nera, Cosimo y Teodoro.

[39] Como me ha hecho saber cordialmente el profesor Brockhaus (según el *Sepultuario* de Rosselli), los Sassetti poseían dos enterramientos en Santa Maria Novella; uno en el *cimitero*, el llamado *Cassone di Azzo Sassetti*, donde también se enterró en 1651 al último de los Sassetti, Federigo di Carlo. El otro enterramiento se encontraba desde 1363 bajo el altar mayor en la Capelle del Pellegrino, «in testa delle sette volte sotto l'altare maggiore»; debido a que la capilla está actualmente tapiada no pueden realizarse más comprobaciones referentes a esta tumba, de la que hasta ahora no he encontrado ningún otro vestigio.

[40] Después de *dipoi*, me parece que falta quizá «è stata respinta».

[41] La casa se compró en el año 1471 y ya aparece mencionada en al catastro en 1480: «per dotare una cappella in Santa Trinita»; véase nota 27.

[42] Aquí aparece en el original la firma autógrafa de los hijos.

[43] La asistencia a la familia se extendía fielmente hasta aquel Ventura que, según una noticia de Strozzi que no he verificado, llegó a ser jefe de cocina del papa Clemente VII, probablemente gracias a la intercesión de su hermano Cosimo.

BIBLOSARTE

[44] Aunque *Messer* Federigo murió en 1491 (21 de diciembre), y de este modo la villa perdió la protección del propietario eclesiástico, los descendientes consiguieron conservarla hasta 1545, año en que su precaria situación les obligó a venderla a los Capponis. El documento de venta, en el Archivo Estatal Florentino (inserto Dei), contiene —señal de las estrecheces pecuniarias— la aprobación de Filippo di Galeazzo, que en aquel momento se encontraba en prisión por deudas.

[45] Llevada por un talante similar, Alessandra Macinghi (*Lettere*, p. 459) elogia a Caterina Tanagli: «e mi parve nell' andare suo e nella vista sua, che'ella non è addormentata» [y me parece por su andar y su mirada que ella no es atolondradra].

[46] Francesco el Viejo derivaba el nombre y el origen de su familia de un palacio Sassetta en Maremma di Pisa donde se habrían asentado sus antepasados como nobles gibelinos, cf. *Notizie*, p. XX. Se tiene la seguridad de que en el siglo XIII los Sassetti eran una de las más notables familias gibelinas de Florencia. Sin embargo, cuando en 1312 fueron retenidos como rehenes en el campamento imperial, eran gibelinos muy a su pesar y contra sus propios intereses. Cf. Davidsohn, *Forschungen III* (1901), p. 139. El bisnieto Francesco hablaba de la procedencia germánica de su familia a partir de una imprecisa transmisión oral, probablemente entremezclando elementos de la saga fantástica sobre los orígenes del linaje debida a Ugolino Verino (*Notizie*, p. XXI).

[47] A Marcotti le corresponde el mérito de haber descrito el códice con precisión y de haber publicado partes del mismo. Gracias a su amabilidad pude contar con la copia completa de la carta de Marsilio Ficino de la que él sólo ha publicado fragmentos. Desgraciadamente, hasta ahora no he podido tener acceso al propio *Zibaldone*, propiedad de Mr. Temple Leader y después de sus herederos. Cf. Marcotti, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia* (1881), «Il Giubileo dell' anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai» en *Arch. Soc. Rom. Stor. Patr.* IV (1881), p. 563.

El relieve del escudo, realizado con maestría (fig. 38), está colocado en el centro del patio sobre los arcos de la *loggia*; esto dificulta una investigación estilística precisa. He de expresar mi más sincero agradecimiento al marqués de Rucellai, ya fallecido, por haber autorizado en 1898 la toma de fotografías. Cf. también las reproducciones de los escudos de Rucellai en Passerini, *Genealogia della famiglia Rucellai* (1861).

[48] La relación de Rucellai con las fuentes antiguas, que sólo se menciona sumariamente en Marcotti, puede sondearse únicamente mediante el estudio del propio *Zibaldone*. Un códice de la Bibl. Naz. (Cl. XXV, 636) ofrece un apoyo provisional.

[49] Reproduzco la carta de Marsilio Ficino en su totalidad, porque también las reflexiones generales sobre la providencia y el sino caracterizan de forma típica su filosofía del equilibrio que tanta repercusión tuvo.

Epistola di Marsiglio Ficino a Giovanni Rucellai, viro clarissimo, che cosa è fortuna e se l'uomo può riparare a essa.

Tu mi domandi, se l'uomo può rimuovere o in altro modo rimediare alle cose future et maxime a quelle che si chiamano fortuite. Et certamente in questa materia l'animo mio è quasi in diverse sentenzie diviso. Imperocchè, quando considero la confusa vita del misero volgo, truovo che a' futuri casi non pensano gli stolti, et se pensano non proveggono a'ripari, oppure, se si sforzano di porre remedii, o nulla o poco giovano. Sicchè in questa considerazione l'animo pare che mi dica la fortuna essere senza riparo. Ma quando dall'altra parte mi rivolgo nella mente l'opere di Giovanni Ruccellai et d'alcuni altri, a' quali la prudenza è regola né' loro effetti veggo le cose venture essere antiveduta et alle vedute posto riparo. Et in questa cogitazione lo 'ntelletto mi giudica el contrario di quello che nella prima considerazione mi diceva. Questa tale diversità dipoi mi parrebbe da ridurre in questa prima conclusione, che a'colpi fortuiti non resiste l'uomo nè la natura umana, ma l'uomo prudente et umana prudenzia. Di qui si pocede in un'altra meditazione, nella quale veggiamo molti uomini di pari desiderare, equalmente affaticarsi et exercitarsi con simili modi et instrumenti externi per acquistare questa prudenzia, la quale abbiamo di sopra posta per regola della vita umana e per riparo contro alla fortuna, et nientedimeno non pari nè equalmente, nè in simile modo conseguitare et possedere o usare detta prudenzia. Per la qual cosa sono mosso a dire che la prudenzia non è sanio acquisto d'uomo quanto è dono di natura. Onde forse parrebbe che non pone rimedio a' casi l'uomo, ma la prudenzia umana, non la prudenzia da opere umane acquistata, ma da natura data. Dopo questo procediamo più oltre dicendo che la natura è qualità inanimata, dalla cui radice nasce inclinazione ad movimenti et dalla cui regola procede nemovimenti ordine dall'uno all'altro et di tutti al certo et propinquo fine et [dell'uno fine particulare all'altro fine et di tutti e fini] *propij al fine comune a tutti, i tutti per participazione presente, da tutti per purità d'essenzia seperato. Ma perchè moto ordinario è opera di vita, et ordine di moto è opera d'intelletto, et fine dell' ordine è opera di bontà, seguita che la natura nè in se consiste, nè da se dipende nè per se adopera, essendo la sua radice inanimata, la sua regola necta* [nuda] *d'intelletto, la sua essenzia dalla prima bontà per molti gradi rimota. Adunque conviene riducere la natura ad uno fondamento intellettuale, ad uno fonte vitale, ad un principio di bontà, ovvero ad una bontà principale, dove sia sustanzia intelligente, vivente et buona, ovvero intellecto, vita è bontà, ovvero intelletto vitale, vita intellettiva, bontà intelligibile et vivente, ovvero unità, principio di bene, fonte di vita, fondamento d'intelletto. Dal principio sia il fine, dal fonte trascorra il movimento al fine, dal fondamento nasca la proporzione et ordine nemoti intra se et in tutti e mosi ad fine et in tutti e fini ad uno fine comune, il quale per necessità e prima bontà, fonte di vita, origine d'intelletto. Per la qual cagione vedi che questa sustanzia circularmente, da se principiando, in se finisce, e tutti e movimenti per circulo ritornano al centro, donde si mossono alla circumferenzia. Per questo processo platonico puoi conchiudere che la prudenzia umana sia dono non di natura semplicemente, ma molto più del principio, fonte et origine della natura. Et perchè intra l'agente et paziente debbe essere conforme proporzione, la natura muove quello che in noi è naturale, il principio della natura muove quello che in noi è vitale et intellettuale et boniforme. Da due fondamenti adunque dipende la prudenzia dell'uomo, dalla natura corporea in uso come da instrumento, et da principio divino in radice como da primo agente. Di qui si comprende che colui che è principio degli effeti presenti preferiti et futuri, lui medesimo è que-*

BIBLOSARTE

llo che è principio della moderazione nelle cose presenti, della moderazione [remeditazione] *nelle preterite, della prudenzia nelle future. Adunque l'uomo prudente ha potestà contro alla fortuna, ma con quella chiosa che gli deste quello sapiente: Non haberes hanc potestatem nisi data esset desuper* [Juan XIX.11].

Onde ora chi mi domandasse che cosa sia fortuna et che riparo dia contro di lei, alla prima quistione rispondo che fortuna è uno advenimento di cosa, la quale, benchè advenga fuori dall'ordine che comunemente da noi si conosce et desidera, nientedimeno è secondo ordine conosciuto et voluto da chi sopra natura conosce et vuole. Sicchè quello che per rispetto di noi si chiama fortuna et caso, si può chiamare ipso facto [fato] *rispetto della natura universale, et prudenzia* [providenzia] *rispetto del principio intellettuale, et regola per rispetto del sommo bene. Alla seconda quistione rispondo che'l modo da governarsi bene nelle cose che advengono per l'ordine fortuito, fatale et legale è insegnato da quel medesimo che è principio di tale ordine, et tale sapere è ancora in questo ordine assegnato. Sicchè non impedisce nè rimuove, ma seguita et finisce l'universale governo. Tenendo queste cose di sopra trattate, ci accosteremo alla segreta et divina mente di Platone nostro, principe de'philosophi, et finiremo la pistola in questa morale sentenzia: che buono è combattere colla fortuna coll'armi della prudenzia, pazienza et magnanimità. Meglio è ritrarsi et fugire tal guerra, della quale pochissimi hanno vittoria, et quelli pochi con intellettuale* [intollerabile] *fatica et extremo sudore. Optimo è fare collei o pace o triega, conformando la voluntà nostra colla sua, et andare volentieri dov'ella accenna, acciocchè ella per forza non tiri. Tutto questo faremo, se s'accorda in noi potenzia, sapienza et voluntà. Finis. Amen.*

[50] Sobre la Fortuna-viento en las lenguas románicas (también en el francés antiguo) cf. los diccionarios conocidos y Corazzini, *Vocabulario Náutico*. El ejemplo más antiguo que he podido encontrar del uso latino tardío (cf. Ducange) es de 1242 en los *Annales Januenses*. Resulta característica la traducción al alemán antiguo: «Ungebyter» (Ungewitter) [tempestad] del año 1429. Cf. Brenner, *Ein altes italienisch-deutsches Sprachbuch* (1895), p. 2. El propio Rucellai describió con admirable verismo aquel devastador huracán de 1456 como «mirabil fortuna». Cf. Marcotti en *Att. R. Acad. Lincei Ser. III Transunti V*, p. 252.

[51] Cf. «Botticelli's *Geburt der Venus* und *Frühling*» (1892), p. 76 y ss.

[52] El Renacimiento consideraba aún en Cartari, *Le Imagini* (1556), fol. 98v., como una creación nueva a la Fortuna con la vela, entonces (como todavía hoy) difundida por todas partes. Por lo que a su componente conceptual se refiere estaba ya presente en el Medievo a través de Cicerón (*De officiis*, 2, 6) en Lactancio (*Instit. Div.* III, 29, 1841, p. 167). Como modelo artístico directo pudo haber servido sobre todo (salvo quizás una venus sobre el delfín) la Isis Faria (cf., por ejemplo, Froehner, *Les Médaillons de l'Empire Romain*, p. XIII), tal y como me ha indicado cordialmente el Dr. Regling. Se la denomina «Fortuna Audax», por ejemplo, como la primera Fortuna destacada en el *Liber Fortunae* (1568), ed. Lalanne, 1883.

[53] Rucellai se define como «percosso dalla fortuna» en su declaración de impuestos de 1480 (*S. M. N. Leone Rosso*), como me ha indicado el Dr. Doren. Escribe a su madre que Dios le ha quitado una parte de sus bienes: «in correzione di mie mancanze, che di tutto pure sia grandemente benedetto e ringraziato, meritando assai peggio» [para corregir mis faltas, que también sea de todo grandemente bendecido y agradecido, mereciendo bastante peor]. Cf. Mancini, *Vita di L. B. Alberti* (1882), p. 466.

[54] Rucellai, como yerno de Palla Strozzi y suegro de una Pitti, resultaba sospechoso a ojos de los Medici y, por ello, carecía de poder político hasta que en 1461 prometió a su hijo, que entonces tenía trece años, con Nannina, sólo medio año más joven; la boda se celebró en 1466. Más tarde, Giovanni reconocía lleno de gratitud que gracias al parentesco con los Medici era «onorato, stimato e riguardato, e la loro felicità e prosperità me l'ho goduta e godo insieme con loro, di che ho preso grandissimo contentamento». [Honrado, estimado y considerado, y su felicidad y prosperidad las he gozado y gozo junto a ellos, de lo que he tomado gran contento]. Mancini, op. cit., p. 465 n.

[55] La reproducción muestra el grabado a la mitad de su tamaño original a partir del ejemplar de la Bibl. Naz. de Florencia, antes estaba pegado al manuscrito II.III.197; forma parte de las *imprese amorose* atribuidas de forma demasiado sumaria a Baccio Baldini que, como he demostrado, se utilizaban para decorar cajas de regalo galantes en el entorno de los Medici. Cf. «Delle Imprese Amorose», *Rivista d'arte*, julio-agosto 1905. Su pertenencia a semejante género artístico «galante» a la moda es algo que, desde un punto de vista meramente externo, demuestra ya un amor que aparece en la parte superior derecha portando una antorcha (?), que en nuestro ejemplar no puede distinguirse en su totalidad, así como el paño de vela pintado con los colores del escudo, oro, rojo y verde. Breve descripción del grabado en Kolloff, en el *Kunstlerlexikon* de Meyer, n.° 147. También en los grabados de la misma serie que ilustran textos de Petrarca (cf. Müntz-Essling, *Pètrarque*, pp. 169 y ss.) aparece la Fortuna, en el mar, de pie sobre un delfín. También el grabado de la *Pelea por el calzón*, de esta misma serie, alude a asuntos amorosos del círculo Rucellai-Medici, como sugiere la vela de la Fortuna sobre la manga de una de las mujeres. Cf. «Über den Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden» en los *Berichte der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft* del 17 de febrero de 1905. Asimismo, el joven Ascanio en *Florentine Picture Chronicle* (ed. Colvin, 1898), lámina 76. Cf. también las pruebas que presentado en *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* (1899), n.° 2. Debido a la inusual juventud del novio y a la elevada edad (de acuerdo con la mentalidad de la época) de la desposada esta boda llamó la atención no sólo por motivos de política familiar. Si tenemos en cuenta que Nannina ya lleva el tocado propio de la esposa (la *corna alla franzese*) el grabado ha de fecharse, coincidiendo con su carácter estilístico, en torno al 1466.

[56] Un burdo dibujo a pluma de la Bibl. Naz. de Florencia en el códice II.III.83, fol. 241^{tv} (mediados del siglo XV) muestra a la Ventura con un poderoso bucle de la buena suerte siguiendo

BIBLOSARTE

un soneto de Frescobaldi (siglo XIII). «Ventura son' che a tutto il mondo impero, Dirieto calva e col ciuffetto in alto», cf. Trucchi, *Poesie Italiane* (1846), II, p. 76. Sobre la Fortuna del copete de la buena suerte en el triunfo de Alfonso de Nápoles, 1433, cf. Burckhardt, *Kultur der Renaissance* (1899), II, p. 140. Del mismo modo aparece en el desfile el propio Ludovico il Moro como «Ventura con i capelli e panni e mani inanzi», según nos informa Leonardo. Cf. Richter, *Leonardo I*, p. 350 y dibujo en Müller-Walde, *Leonardo* (1880), fig. 41. En el fresco de Mantua (Antonio da Pavia), veo una ilustración exacta de la Occasio-Kairos según el epigrama de Ausonio; cf. Kristeller, *Mantegna*, p. 479 (fotografía, Anderson). Incluso considero como muy posible que se haya tomado como referencia el conocido relieve Kairos en Torcelli. En el desfile de 1490 celebrado en Bolonia, aparece la Fortuna sobre la esfera con la vela henchida y rizos de la buena suerte. Cf. A. Medin, en: *Propugnatore* N. S. II, n.° 1, p. 132.

[57] Cf. Mancini, op. cit., p. 465; el texto pormenorizado aparece en el fragmento publicado por Temple-Leader para *Nozze Leoni Arnaldi* (1872?), p. 7.

[58] Cf. los contratos de negocios en el Archivo Estatal Florentino, Fa. 84 (25 de julio de 1455), fol. 31 y fol. 27 (6 de agosto de 1465). Hasta qué punto aún estaban mal vistas a comienzos del siglo XV las divinidades paganas del destino (en especial la Fortuna) es algo que puede comprobarse en la controversia Salutati-Dominici; cf. A. Rösler, *Cardinal Johannes Dominici* (Friburgo, 1893), p. 90.

[59] Según las *Notizie*, p. XXX, ya en 1360 Niccolò Sassetti utiliza la honda como *impresa* en una carta que envía desde Lisboa y, si la reproducción de la p. XIX es exacta, también como ornamento heráldico del escudo. La elección del «sasso» en la honda como *impresa* se debe probablemente al juego de palabras con el apellido familiar Sassetti.

[60] *Sarà forse poco dicevole che io faccia qui menzione della impresa della famiglia mia; ma lo avere di lei, piùche di niuna altra, contezza, fa che io di quella ragioni. È adunque l'impresa nostra una frombola col motto franzese: «A mon povoir», che importa: a mio potree. Fu la fromba quell'arme con la qualle il giovanetto David ammazzò il gigante Golia; onde quegli che fece in S. Trinità dipignere la cappella nostra, dalla parte di fuori sopra un pilastro, fece immaginare quel giovanetto armato di questa arme con un motto tale: Tutanti puero patriam Deus arma ministrat. Donde, s'io non sono errato, si cava il concetto dell'impresa nostra, quasi dicesse chi la fece: A mio potere m'adoperero io; e Dio farà il restante; si come egli prestò aiuto a David contro al nimico.*

[Será quizá poco apropiado que haga aquí mención de la *impresa* de mi familia; pero la discuto porque tengo mayor conocimiento de ella que de ninguna otra. Es pues nuestra *impresa* una honda con el lema francés: «A mon povoir», que significa: «a mi poder». Fue la honda aquella arma con la que el joven David mató al gigante Goliat; donde aquel que hizo en Santa Trinità pintar nuestra capilla, en la parte exterior, sobre una pilastra, hizo representar a aquel jovencito armado con esta arma de este modo: «Tutanti puero patriam Deus arma ministrat». Si no estoy errado, de aquí nace la leyenda de nuestra *impresa*, como si dijera quien la hizo: «A mi poder me empleo yo y Dios hará lo restante, así como prestó ayuda a David contra el enemigo»].

El bisnieto no llegó a ver el añadido antiguo del centauro que cambia el acento de forma tan característica. La cita está tomada de las aún no editadas *Lezione sulle Imprese* (*Cod. Riccardianus* 2435, fol. 66a). Cf. M. Rossi, op. cit., pp. 107 y ss. sobre la posición que ocupa Filippo dentro de la literatura de la *impresa*. Recientemente se ha puesto de nuevo al descubierto el David con la honda en la parte exterior de la capilla junto con el fresco de la Sibila, del que hablaremos más adelante; cf. Crowe y Cavalcaselle, ed. ital. VII (1896), p. 294.

[61] Cf. Bibl. Laurenziana. Cl. 79, I, Bandini *Catal. III*, col. 171. La miniatura se encuentra en la cara interior del primer folio sin paginar; tamaño del folio: 325 x 225 mm. Tamaño de la miniatura: 260 x 165 mm. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la dirección de la R. Biblioteca Laurenziana, en especial al profesor Rostagno, por haber autorizado la toma de fotografías. Sobre Argyropulos, cf. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums*, I (1893), pp. 367 y ss.

[62] El 1 de febrero de 1457 (probablemente 1458) Argyropulos expuso los dos principales pasajes de referencia de Aristóteles traducidos de la siguiente manera: «...summum esse hominis bonum operationem animi secundum virtutes et in vita perfecta», más adelante: «Virtus est habitus electivus in mediocritate consistens». Cf. la *praefatio* completa en Müllner, *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, pp. 25 y 26.

[63] Bandini observa explícitamente, op. cit.: «In fine vero legebantur verba: Mitia fata mihi. Francisci Saxetti Thomae filii civis Florentini, quae litura postea deleta fuerunt». Pero de esto no queda rastro alguno, como de nuevo ha comprobado amablemente a instancias mías el Dr. Posse. Además, aparecen ambas divisas juntas, por ejemplo, en Cl. 68, 14 y Cl. 49, 22. De acuerdo con la clasificación provisional que he realizado «Mitia Fata mihi» y «Sors placida mihi» aparecen juntas diecinueve veces, sin embargo «A mon pouvoir» sólo cuatro veces. El escudo, la honda y los angelotes aparecen de forma aislada sólo en algunas ocasiones; pero hasta ahora sólo he encontrado los centauros en el manuscrito de Argyropulos. En este contexto espero todavía realizar una investigación más profunda de los manuscritos de Sassetti.

[64] No se cuenta con una confirmación documentada de la autoría de Giuliano da Sangallo; cf. Fabriczy, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (1902), p. 3; reproducción de detalles de la tumba de Sassetti en Burger, *Das florentinische Grabmal bis Michelangelo* (1904), pp. 192 y ss.

[65] En 1901 ya demostré que el sarcófago de Meleagro fue utilizado como modelo por Giuliano da Sangallo junto con el sarcófago de Alcestes, que a su vez influyó en el relieve de Verrocchio de la muerte de los Tornabuoni. Por otro lado, Frida

BIBLOSARTE

Schottmüller ha reconocido la existencia de esta misma relación y así lo ha publicado en el *Repertorium* (1902), p. 401. El profesor Robert, con su acostumbrada amabilidad, me ha sido de gran ayuda a la hora de establecer el ejemplar que ha servido de modelo (Montalvo, Florencia). También debo a Burger nuevo material referente a préstamos ulteriores que toma Giuliano del arte del sarcófago, de los cuales resulta especialmente valiosa y convincente la identificación del juego de angelotes.

[66] Cf. Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo* (1902), p. 42. Los centauros del templo de Teseo han sido publicados por Rubensohn, *Mittheilungen Kaiserlichen Archäologischen Instituts Athenenser Abtheilung*, 1900, copia de Hartmann Schedel, según Ciriaco. Sobre los grupos de centauros de Giuliano en el libro de bocetos de Siena, cf. Fabriczy, op. cit., p. 80.

[67] El sentido de la inscripción ha sido establecido primero por Jordan en la edición alemana de Crowe y Cavalcaselle; es el siguiente:

ENSE · CADENS · SOLYMO · POMPEI · FVLV«IVS»
AVGVR
NVMEN · AIT · QUAE · ME · CONT«E»G«IT»
VRNA · DABIT

Hasta el momento no han podido determinarse fundamentos antiguos, a pesar de la información transmitida solícitamente por sectores autorizados; también he consultado inútilmente la erudición renacentista; mi inmediata esperanza de encontrar puntos de referencia en los textos de Bartolomeo Fonzio, el culto amigo y consejero de Sassetti (al que incluso menciona en su testamento como experto para la redacción de la inscripción de la tumba paterna) no ha dado resultados por el momento. En abril de 1485, año en que se consagró la capilla, que estuvo lista en Navidades (cf. nota 68), Roma fue testigo del milagro del sarcófago que contenía el cadáver de una muchacha romana en buen estado de conservación; precisamente fue Fonzio el que informó de esto a Sassetti; cf. Pastor, *Geschichte der Päpste III* (1895), p. 239.

[68] La historia de la leyenda aparece en Graf, *Roma nella memoria...del Medio Evo*, I (1882), pp. 308 y ss. La basílica de Constantino reproducida en su actual estado de conservación en Hülsen, *Das Forum Romanum* (905), p. 267. Hasta qué punto aún seguía viva la leyenda en los círculos más ilustrados es algo que demuestra el hecho de que se la mencione en la descripción de Roma de Rucellai de 1450. Cf. Michaelis, *Bolletino dell'Imperiale Istituto di archeologia germanico* (1888), p. 267. Sobre las *rappresentazione*, que ya se habían puesto en escena en Florencia en 1465, cf. D'Ancona, *Origini del teatro*, I (1891), p. 270 y Graf, op. cit., p. 323. La descripción de los *edifici* con las vivas imágenes en Colvin, *A Florentine Picture Chronicle* (1898), p. 6, y d' Ancona, op. cit., p. 229: «undecimo: Templum Pacis, con l'edifizio della Natività per fare la sua Rappresentazione». El trasfondo arquitectónico del pesebre navideño napolitano hace desaparecer cualquier duda al respecto. Sólo hace falta observar la fig. 4 en Hager, *Die Weihnachtskrippe* (1902), para reconocer el Templum Pacis que sigue vivo en la decoración para la representación festiva. Ahora también se puede conjeturar la fecha de la inscripción que aparece bajo los donantes, actualmente completada erróneamente: en lugar de «XV Decembris» hay que leer (coincidiendo con las comprobaciones epigráficas del profesor Brockhaus): «XXV Decembris MCCCCLXXXV» (no «VI»); ahora todo coincide de forma armónica: Sassetti donó y consagró a un tiempo su cámara funeraria como capilla de Navidad. Como es sabido, la imagen del altar se encuentra actualmente en la Academia.

[69] Las grisallas, que muestran el inconfundible estilo de Ghirlandaio, escaparon hasta ahora a todo intento de identificación. Yo pensé en un primer momento, gracias a Gori, *Musaeum Florentinum* LXIX, en la *adlocutio* de la moneda de Gordiano (fig. 39), que coincide hasta en la posición del brazo del general con la *adlocutio* situada a la derecha sobre la tumba de Francesco. Cf. también Froehner, *Les Médaillons Romains* (1878), p. 187. Allí también se encuentra (p. 13) la *decursio* de Nerón (modelo para la grisalla derecha sobre la tumba de Nera). Por lo que respecta a Tito y Domiciano, situados a la izquierda, sobre Francesco, el Dr. Regling me hizo reparar más tarde en el reverso de una moneda de bronce de Vespasiano y me hizo ver al *Imperator* en la cuádriga como Germánico triunfante (a la izquierda, sobre Nera).

[70] Sobre las «fórmulas pathos» Cf.: «Dürer und die italienische Antike» en *Verhandlungen. der 48 Philologischen Versammlung*, Hamburgo, p. 55. Pienso tratar más adelante el tema de Ghirlandaio y la Antigüedad. Cf. en primer lugar, Egger, *Codex Escurialensis*, Viena (1905).

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

7. Matteo de' Strozzi (1893)

El hijo de un comerciante italiano, hace 500 años

En las cartas de Alessandra de' Strozzi a sus hijos[1], afortunadamente conservadas y editadas, nos encontramos con una rica imagen de la vida doméstica de una familia de comerciantes florentinos del siglo XV. En 1436, Alessandra había regresado viuda a Florencia; su marido, desterrado por los Medici en 1434, había muerto de peste. La epidemia le arrebató además a tres de sus hijos, pero aún le quedaban cinco: Filippo (nacido en 1428), Lorenzo (nacido en 1430), Caterina (nacida en 1432), Alessandra (nacida en 1434) y Matteo, que nació en 1436 tras la muerte de su padre. Sus dos hijos mayores entraron pronto de aprendices con sus primos los Strozzi: Filippo marchó a Nápoles y Lorenzo a Brujas, después de haber pasado por Aviñón, Valencia y Barcelona. En 1447, Filippo quiso que su hermano, a la sazón de once años, se mudara a su casa de Nápoles como aprendiz, pero a su madre le pareció demasiado pronto. El 24 de agosto de 1447 escribía a Filippo:

> Todavía no quiero mandar fuera a Matteo, aún es demasiado joven y, además, si lo hiciera me quedaría sin compañía, me sería muy difícil arreglarme sin él, sobre todo mientras Caterina siga estando prometida. Tampoco tengo valor para enviarlo fuera; si se comporta bien le mantendré aquí; ya tendrá tiempo de soportar las fatigas de la vida, como muy pronto cuando alcance los dieciséis años, ahora sólo tiene once. Ya sabe contar y he dispuesto que le enseñen a escribir, y este invierno también deberá ir al negocio bancario; entonces veremos qué es lo que puede hacerse. Que Dios le conceda las fuerzas necesarias.

En marzo, el pequeño Matteo escribió también una larga carta a su severo hermano. Primero, al dictado de su madre, le informa sobre algunos asuntos de negocios; después le habla de sí mismo:

> El motivo por el que no te he escrito durante tanto tiempo es que, entretanto, Caterina se ha casado y esto ha dado mucho que hacer. Después tuve una caída, me hice una brecha en la cabeza y estuve enfermo durante un mes. Luego, al oír que habías ido a Palermo, estuve esperando una carta tuya porque no sabía adónde enviar la mía; aquí también se asombraron todos de que no llegara ninguna carta tuya. Pero ahora que has vuelto te escribiré más a menudo. Estos días voy a clase con el maestro de escritura; hasta ahora he escrito en casa, pero las letras no salen demasiado bonitas; por eso, Mona Alessandra (Madonna Alessandra, su madre) quiere que reciba clases de un maestro que deberá enseñarme durante dos meses: Que Dios me asista con su Gracia. Nos asombra que Lorenzo lleve algunos meses sin escribirnos. Si le escribes recuérdale que nos escriba a menudo. Por esta vez nada más. Que Cristo te proteja de todo mal.
> Tu Matteo degli Strozzi en Florencia.

BIBLOSARTE

Poco después, tal como le decía su madre a Filippo (carta del 4 de noviembre de 1448), Matteo logró escribir con buena letra: «Sólo cuando ha escrito demasiado rápido, y no ha mirado convenientemente al papel, se diferencia su buena de su mala letra como del día a la noche».

Cuando Matteo cumplió los catorce años, Filippo ya no le permitió seguir en casa, «debe salir fuera para que pueda sacarse algo de él». Entristecida, la madre permitió que su querido hijo marchara. En una carta (del 22 de octubre de 1450) recomendaba al algo rudo Filippo que tratara con delicadeza a Matteo: «no le pegues y sé indulgente con él; en mi opinión, tiene buen carácter y, cuando haga algo mal, regáñale con benevolencia; conseguirás más que a base de golpes».

Un día, el joven se despidió de su madre y partió a caballo bajo la protección de su primo Niccolò. Llevaba un jubón corto de color violeta y también una capa nueva. Podemos imaginarlo como uno de los jóvenes jinetes que acompañan la comitiva de los tres Reyes Magos en el fresco de Benozzo Gozzoli en el Palazzo Ricardi de Florencia. Primero Matteo marchó a España y luego a Nápoles. Allí fue, durante siete años el fiel ayudante de su hermano. En 1459 fue víctima de una fiebre maligna que se lo llevó de este mundo en tres días, ya que era de salud delicada. Murió el 22 de agosto de 1459.

Madonna Alessandra también conservó la serenidad ante la desgracia, la más terrible que podía sobrevenirle. Incluso encontró palabras para alentar a Filippo. El 6 de septiembre de 1459 escribió:

> Aunque he experimentado un dolor como nunca había sentido, en medio de esta pena hay dos cosas que me consuelan: primero, que él estaba contigo y eso me hace estar segura de que, por lo que se refiere a médicos y medicinas, recibió todo cuanto fue posible y no hubo nada que no se intentara para conservarlo con vida; así que ha sido voluntad de Dios que ocurriera de este modo; la segunda cosa que me proporciona tranquilidad es que, por la gracia de nuestro Señor, ante la perspectiva de la muerte se arrepintió de sus pecados; confesó, comulgó, recibió la extremaunción y, tal y como me cuentan, estaba sereno y resignado. Éstas son señales de que Dios le ha reservado una buena morada.

Es probable que para su madre también supusiera un consuelo que en los años siguientes ambos hijos regresaran del destierro a la patria. Filippo se convirtió en uno de los ciudadanos más distinguidos de Florencia; hoy en día su palacio sigue siendo un monumento admirable de aquel tiempo.

Notas

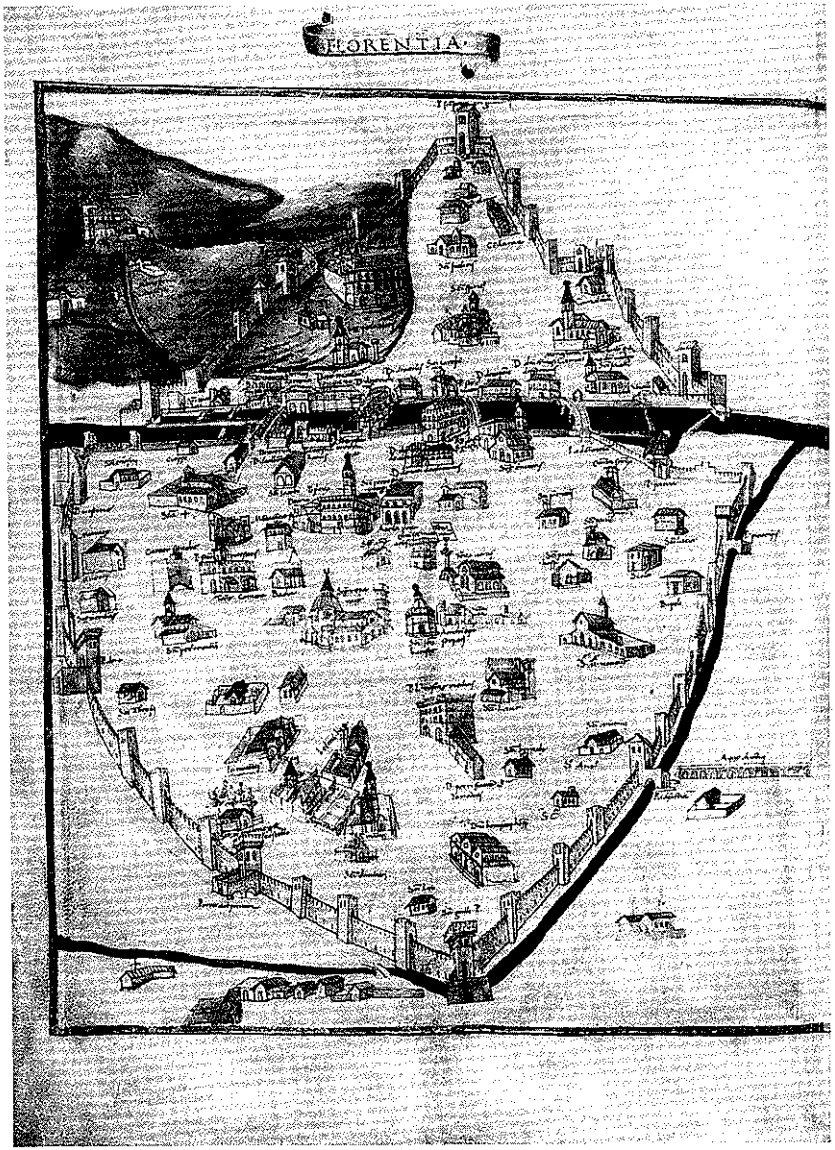
[1] Las cartas han sido compiladas y publicadas por Cesare Guasti: *Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentildonna Fiorentina del secolo XV, ai figliuoli esuli*. Florencia, Sansoni, 1877.

BIBLOSARTE

8. El inicio de la construcción del Palazzo Medici (1908) *

En 1901, el Dr. A. Warburg presentó en uno de los primeros debates del Instituto de Historia del Arte una conferencia sobre la construcción del Palazzo Medici, la cual ha ampliado ahora con una aclaración fundada en una investigación más minuciosa. Giannozzo Salviati cuenta lo siguiente en su *Zibaldone* (manuscrito en la Biblioteca Nacional de Florencia): «nell'anno 1444 si cominciò a murare la chasa di Chosimo de Medici». Si tenemos en cuenta que Giannozzo nació como muy pronto en 1462, a pesar de que la fecha antes mencionada esté en cierto modo aceptada, habría que compararla con otros documentos mediceos contemporáneos de autenticidad probada. Herbert Horne se refirió ya en otro contexto a pruebas similares de evidente valor demostrativo («The Battle-Piece by Paolo Uccello in the National Gallery», *Monthly Review,* núm. 13, octubre de 1901): se trata de las declaraciones de impuestos de Cosimo de Medici correspondientes a los años 1446 y 1451, conservadas en el Archivo Estatal Florentino. De ellas se desprende que Cosimo y su sobrino Pierfrancesco —por aquel entonces todavía bajo su tutela— vivían aún en la antigua casa familiar, ampliada al incorporar otras casas más pequeñas (hacia San Marco), mientras que el palacio se encontraba en construcción entre esta casa y la esquina frente a San Giovannino sobre un terreno cuya parte esencial no se compró hasta el periodo comprendido entre los años 1443 y 1447. El catastro de 1446 menciona varias veces de manera expresa las casas concretas que se habían derribado y también informa de que sobre este solar se estaba edificando el palacio, en la esquina de la Via Larga (por ejemplo, «più casette... hora sono tutte disfatte ed muravisi il palagio si fa sul chanto della detta via largha»). Sin embargo, la *portata* (declaración de impuestos) de 1451 aún se refiere al palacio como en vías de construcción («palagio muriamo sul chanto...»). Por tanto, en la sentencia arbitral con la que en 1451 se suspendió la comunidad tutelar de bienes entre ambas líneas familiares se dice que los costes de la construcción del palacio, cuando *perfectum erit,* correrían por completo a cargo de la parte de Cosimo, tanto por lo que se refiere al pasado como al futuro. En cualquier caso, parece que a comienzos de 1452 la construcción del palacio estaba tan avanzada que Cosimo, de acuerdo con la sentencia arbitral, se instaló en el *palazzo* con su familia; por el contrario, su sobrino Pierfrancesco ocupó aquella antigua casa familiar, ampliada en otro tiempo, ya que ésta le fue asignada como vivienda debido a aquella «divisa», tal y como él mismo dice explícitamente en el catastro de 1470. Por otro lado, en el mismo volumen del catastro, Piero, hijo y heredero de Cosimo, se declara propietario del *palagio.* Una panorámica contemporánea de Florencia, que hasta ahora no ha sido tenida en cuenta y que el con-

BIBLOSARTE



42. Mapa de Florencia, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.

BIBLOSARTE

ferenciante encontró en una traducción de Tolomeo de Jacopo d'Agnolo da Scarperia (Cod. vat. urb. 277), supone un oportuno complemento que nos muestra el aspecto que ofrecían las casas mediceas en el año 1472 (fig. 42): podemos ver el imponente palacio de dos plantas e inmediato a él, una casa pequeña de una planta, de tejado puntiagudo; bajo esta última aparece la inscripción: «D[omus] Petri Francisci de Medicis», mientras que sobre el *palazzo* puede leerse: «P[alatium] L[aurentii] Cosmae Medicis».

En consecuencia, la noticia de Salviati concuerda con informaciones documentales incontestables, por lo que habrá que admitir (con C. v. Fabriczy) que quizá Salviati consignó esta fecha junto a sus apuntes cronológicos anteriores en su «miscelaneo» libro de notas. En cualquier caso, lo cierto es que si admitimos[1] que el palacio se había comenzado a construir en 1435 y que estaba terminado en lo esencial hacia 1440 siendo aún residencia familiar permanente de ambas partes familiares, se entra en contradicción tanto con los hechos históricos referentes a la construcción como con los histórico-biográficos. Existe material documental contemporáneo que ofrece importantes testimonios a favor de la fecha de construcción de 1444; nos referimos a aquellas declaraciones de impuestos de los propios Medici, correspondientes a los años 1446 y 1451, ya citadas por Horne.

Nota

[1] Karl Frey, *Michelangelo Buonarroti, Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, vol. I, (1907) pp. 24 y ss.

BIBLOSARTE

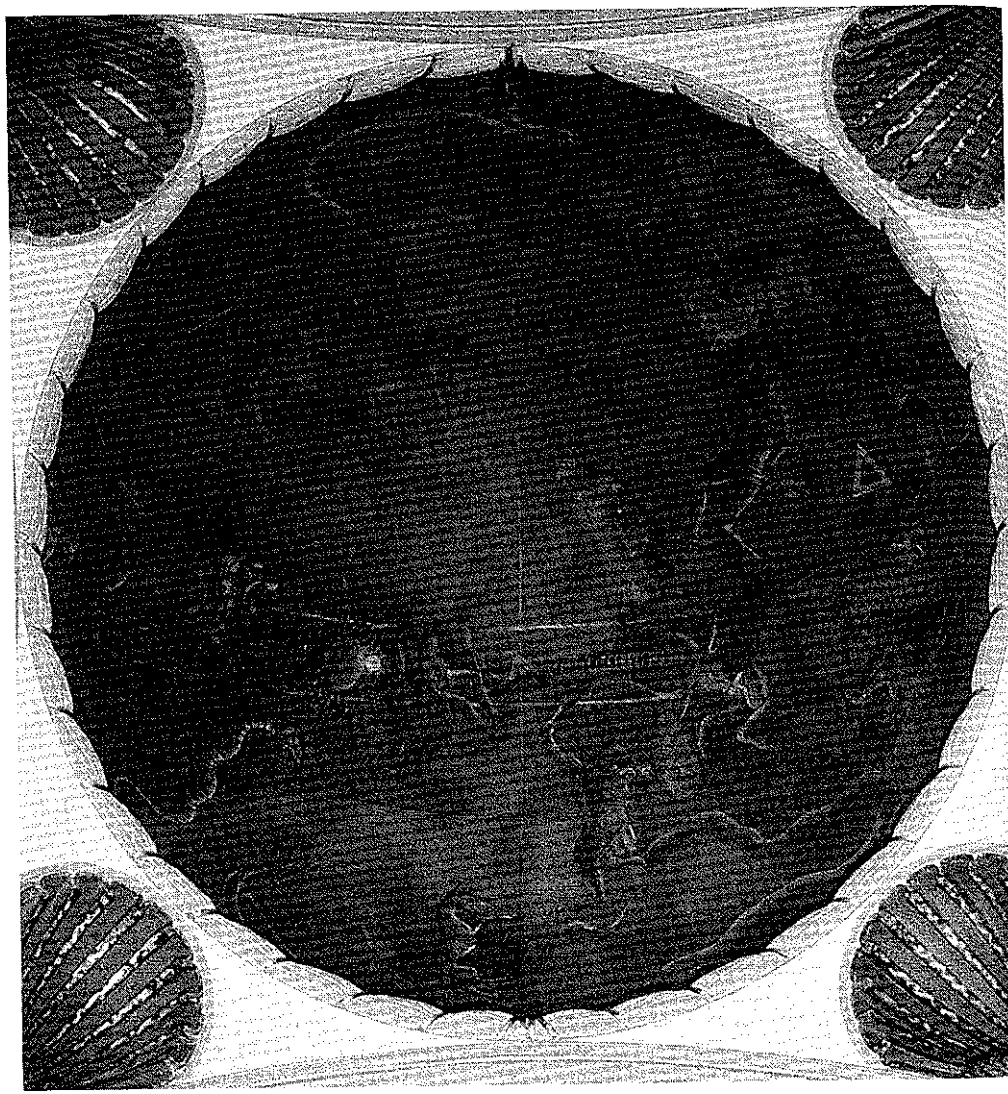
BIBLOSARTE

9. Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia (1911)

El Dr. A. Warburg dató la representación astronómica del firmamento de la cúpula sobre el altar de la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia a partir de las investigaciones que realizó a instancias suyas el Dr. Graff, astrónomo del observatorio de Hamburgo. La representación en cuestión aparece reproducida junto al texto (fig. 43). La exposición del Dr. Graff dice lo siguiente:

> La pintura del techo representa el firmamento aproximadamente a 45° (±1°) de Latitud Norte y, en concreto, en el momento del pasaje del meridiano del coluro solsticial (línea vertical de la reproducción). Además se incluyen: la eclíptica dividida en grados con los límites del Zodiaco a cada lado, tomados aproximadamente a 6°; debajo, el ecuador celeste y, más abajo aún, el Trópico de Capricornio. Guardando la correspondiente distancia respecto al polo norte celeste encontramos el círculo polar, dividido en cuatro partes iguales por el coluro solsticial y el coluro equinoccial, que discurre perpendicularmente, así como el Trópico de Cáncer (incompleto).
> En el Zodiaco aparecen representados: parte de Piscis, Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo y parte de Virgo; próximos al Ecuador: Cetus, Eridanus, Orión, Canis Minor e Hydra; más abajo: Lepus, Canis Maior y Argo. En la parte superior izquierda del borde exterior puede observarse parte del Boyero, a la derecha de éste la Osa Mayor, Draco y la Osa Menor, Cefeo y Casiopea. Debajo está representado Perseo y, algo hacia la derecha respecto al centro de la imagen, Auriga. En el borde exterior derecho de la imagen circular aparecen Triangulum y Andrómeda.
> La época aproximada podría inferirse a partir de la posición de la eclíptica si se hubieran situado las estrellas con más exactitud. Sin embargo, resulta obvio que sólo las órbitas inscritas en la esfera celeste han servido de orientación al artista. Es evidente que las estrellas han sido colocadas sin precisión en las figuras una vez terminadas y, a decir verdad, sin tener demasiado en cuenta la posición de los círculos. Sólo se ha conservado la interpretación habitual de las estrellas, por ejemplo, Cástor y Pollux como ojos de Géminis, Aldebarán como ojo derecho de Tauro; δ, ϵ, ζ Orionis como cinto del Cazador, etc. Con todo, si medimos grosso modo la distancia que separa algunas estrellas del punto solsticial, podemos determinar los años 1400 y 1300 como la época a la que corresponde el globo utilizado.
> La distancia solar corresponde aproximadamente a una fecha localizada veintitrés días después del solsticio de verano, es decir, en el siglo XV, aproximadamente el 6 de julio (±2 días).
> La Luna está en las Híadas, pero es difícil determinar el momento preciso a que corresponde esta posición. En un principio aparece situada casi al máximo de su Latitud Sur, de tal modo que se pueden derivar las siguientes posiciones aproximadas para los nodos de la Luna.

BIBLOSARTE



43. Mapa astronómico, Florencia, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.

BIBLOSARTE

☊ = 150°
☋ = 330°

En el periodo en cuestión (1420-1440) la órbita lunar alcanzó la posición mencionada en los años

1421, 1422, 1423, 1430, 1440.

Además, a partir de la fase y la posición de la Luna puede inferirse que la representación resulta válida, aproximadamente, para un periodo de cuatro días antes de la Luna Nueva. Esto corresponde a las siguientes fechas:

25 de junio de 1421	7 de julio de 1439
14 de julio de 1422	25 de junio de 1440

Las fechas que mejor armonizan con la posición solar del 6 de julio, inferida anteriormente, son las siguientes:

4 de julio de 1423
7 de julio de 1439
24 de julio de 1422

mientras que 1421 y 1440 pueden ser virtualmente excluidas.
La posición de la esfera corresponde a las 10:30 a.m.; sin embargo, es probable que esta disposición haya sido escogida sólo para poder representar la imagen de forma simétrica respecto al coluro solsticial.

Junto a esta exposición astronómica, el conferenciante defendió como cierto el dato (Giamboni, *Diario sacro ... della Città di Firenze*, 1700) de que el altar mayor de San Lorenzo fue consagrado el 9 de julio de 1422 y dedujo a partir de él que la panorámica del firmamento reproduce la situación que en aquel momento presentaban las constelaciones. A continuación, el conferenciante se remitió al retrato de un astrólogo, pintado por Pulzone, que se encuentra en la exposición de retratos del Palazzo Vecchio; en éste aparece representado un gran cometa que debería ser identificable ya que se han bosquejado las constelaciones fijas.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

10. La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento (1914) *

El conferenciante retomó el punto de vista expuesto en otros textos suyos sobre Botticelli (1893) y Durero (1905), según el cual la influencia de la Antigüedad en el arte del Renacimiento dio origen a un estilo ideal de creciente dinamismo, para ofrecer ahora un esquema del desarrollo de las fuerzas que impulsaron o retuvieron esta transformación estilística.

La *Batalla de Constantino* pintada por Rafael constituye un ejemplo típico de cómo esta transformación se consumó en el Renacimiento pleno bajo el signo de una Antigüedad renovada: los propios relieves del arco de Constantino (fig. 67) fueron sus modelos inmediatos, estilizando el lenguaje gestual del *pathos* guerrero hasta sus últimos detalles.

El conferenciante subrayó que este cambio de estilo no sólo tuvo lugar tras un conflictivo choque con el realismo del Quattrocento (que tiene su mejor representación en la *Batalla de Constantino* de Piero della Francesca, obra que el conferenciante mostró completa según una antigua acuarela de Ramboux) (figs. 68 y 69); también tuvo que imponerse a aquellos pintores cuyo ideal consistía en la apariencia estática de los hombres y las cosas, como fenómenos auto-contenidos, según la influencia de los tapices borgoñones y de la pintura devota flamenca.

A partir de una serie de ejemplos concretos, se ilustró la llegada de las nuevas fórmulas emotivas del lenguaje gestual *[[Pathosformeln]]* en aquellos talleres en los que la voluntad de satisfacer ambas tendencias les condujo hacia un estilo mixto en el que era perfectamente visible la diversidad de ambos estilos; es el caso de los hermanos Pollaiuolo y los hermanos Ghirlandaio.

De los hermanos Pollaiuolo, fue Antonio el que más vigorosamente acometió la tarea de revivir e intensificar el arte antiguo (fig. 44). La utilización de modelos anticuarios (desde los camafeos a la escultura exenta) desembocó en una retórica muscular casi barroca que, gracias al nuevo atractivo de la expresión intensificada, facilitó la entrada al nuevo ideal antiguo más allá de las fronteras de Italia como ocurre, por ejemplo, con Durero.

Con Ghirlandaio también se incorporó la escultura triunfal romana —en concreto, el conferenciante mostró en detalle distintos relieves del arco de Constantino— quebrándose así la estabilidad de la pintura contemporánea. De este modo, el estilo ideal de la escuela de Rafael pudo hacer su entrada triunfal después de una victoria aparentemente fácil.

Refiriéndose al informe de una excavación de † 1488 en el que se manifiesta la admiración hacia el grupo del Laocoonte por su extraordinaria capacidad expresiva patética —una manifestación diametralmente opuesta a la todavía hoy viva concepción de Winckelmann sobre la esencia de la Antigüe-

BIBLOSARTE

44. *Lucha de desnudos*, grabado, Antonio Pollaiuolo.

45. *Lucha por el calzón*, arcón noruego, Berlín, Kupferstichkabinett.

BIBLOSARTE

dad— el conferenciante invitó a los presentes a experimentar libres de prejuicios la doble naturaleza del legado antiguo. Como han demostrado los historiadores de la religión, el trágico «desasosiego clásico» pertenece por esencia a la cultura de la Antigüedad grecorromana, la cual debe ser contemplada bajo el símbolo de «un hermes doble de Apolo-Dionisos».

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

Intercambios entre la cultura florentina y la cultura flamenca

BIBLOSARTE

46. *Lucha por el calzón,* maestro de las banderolas, grabado.

47. *Lucha por el calzón,* grabado florentino.

BIBLOSARTE

11. Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV (1905)

La cuestión relativa a los intercambios entre las culturas artísticas del norte y el sur de Europa en el siglo XV es muy significativa desde un punto de vista histórico-estilístico y, sin embargo, apenas ha sido formulada hasta el momento. El análisis desde una perspectiva estilística e histórico-cultural de los grabados en cobre del conocido Baccio Baldini ofrece nueva luz sobre este tema. Con esta perspectiva aprenderemos a concebir en toda su complejidad esta mezcla no resuelta de comedia popular nórdica, realismo pseudo-francés en las vestimentas y dinámico idealismo antiguo, como el síntoma de un momento crucial de transición hacia el nacimiento del arte secular florentino.

Que la producción de la imprenta del norte de Europa, por ejemplo, los apóstoles y evangelistas del maestro E. S. hayan influido hasta en los más mínimos detalles de los profetas y las sibilas del conocido como Baccio Baldini, fue advertido, primero, por Mariette (*Abecedario* 1, París, 1851-1853, pp. 53 y ss.) y, después, ampliado por Lehrs (*Jarhrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 1891). Asimismo, Lippmann pudo demostrar la dependencia de las estampas planetarias y de la *Lucha por el calzón* del llamado Baccio Baldini respecto de xilografías o grabados nórdicos (*International Chalcographical Society,* 1895, y *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 1886).

Hasta el momento se ha dado por supuesto que en estos casos Italia habría sido la parte donante, en opinión del conferenciante de manera injustificada. El ciclo de las imágenes planetarias alemanas —ya perfectamente acuñada en 1445 como ha sido demostrado (Kautzsch, *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1897, pp. 32 y ss.)— determinó con toda claridad la ilustración de los grabados planetarios italianos, probablemente a través de una serie de xilografías borgoñonas similares al *Blockbuch* de Berlín. En ningún caso ha podido demostrarse que el estilo del primer Renacimiento de dichos grabados italianos influyera en la imprenta del norte. El conferenciante consideró que se trata del mismo caso de la relación entre la *Lucha por el calzón* del denominado Baccio Baldini (antes de 1464) (fig. 47) y el grabado del maestro de las banderolas (fig. 46), ya que éste no copia al maestro florentino, sino que ambas obras beben en un modelo nórdico perdido (suposición esta que ya expuso Lippmann, op. cit., y que luego desechó). Parece corroborar esta hipótesis que los calzones por los que pelean las mujeres apenas puedan reconocerse en la estampa italiana sin ayuda de su versión nórdica; ha quedado reducido a un ilegible colgajo pendiente de una corona de laurel sujeta por angelotes, en cuyo centro ondea un corazón atravesado por una flecha; este eufemismo ilustra que el sentido italiano de la belleza ha inter-

BIBLOSARTE

puesto un velo de antigüedad sobre este burdo símbolo del deseo erótico.

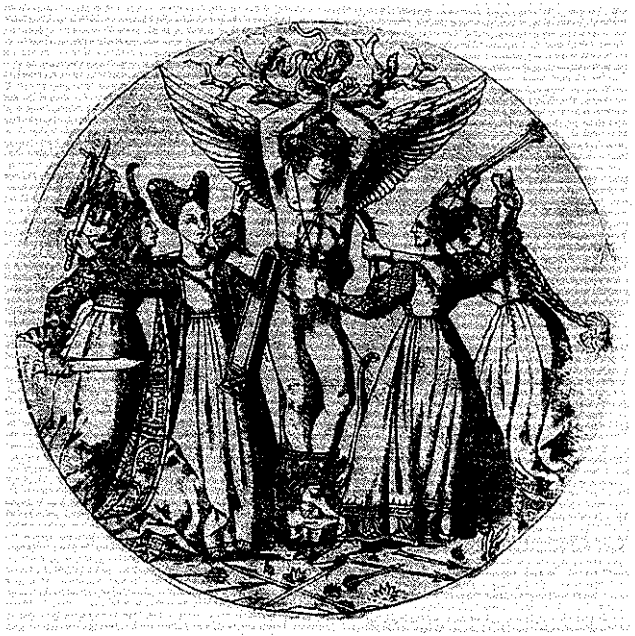
Las profundas raíces nórdicas de la *Lucha por el calzón* pueden probarse de manera definitiva con la ayuda inesperada que nos brinda una obra de arte moderna. Dicha pieza procede del arte popular del mobiliario escandinavo, muy poco tenido en cuenta en la historia de los grandes estilos. En 1896, en el transcurso de un viaje a Noruega, el conferenciante encontró por casualidad en una tienda de juguetes de Dahlen (Thelemarken) un pequeño cofrecillo pintado que era la reproducción a menor escala de una «tine» o «arcón portátil» del siglo XVIII; mostraba un grupo de mujeres luchando por una prenda y una inscripción en el propio cofrecillo (actualmente donado al Berliner Kupferstichkabinett) en la que leemos: «Efter Spaadom skal syv Quinder Traeltes om ens mans buxe A.° 1702», lo que quiere decir: «según la profecía, siete mujeres pelearán por el calzón de un hombre» (fig. 45).

La profecía se basa en un pasaje de Isaías (4, I) —lo que averiguó con la ayuda de Ad. Goldschmidt— en que se dice que las pecadoras de Jerusalén serán castigadas con la escasez de hombres: «En aquel día, siete mujeres echarán mano a un hombre, diciendo: "Comeremos de nuestro pan, nos vestiremos con nuestras ropas, pero que podamos llevar tu nombre, quita nuestro oprobio"»[a]. Queda así aclarada esta imagen que hasta ahora ha sido un enigma para la historia del arte. El enigma ya se había resuelto en la historia de la literatura, como se observó más adelante: ya Wackernagel (Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas,* I, p. 406) había reconocido este pasaje de la Biblia bajo la máscara grotesca de la más antigua representación de carnaval alemana, la de las siete mujeres (Keller, *Fastnachtspiele,* n.° 122).

Por consiguiente, esta interpretación primitiva de la Biblia había permanecido firmemente arraigada en el ámbito de la fiesta popular desde el Medievo hasta nuestros días. El conferenciante mostró otras obras de arte gráfico que son imágenes intermedias entre la representación medieval carnavalesca y la «ofrenda de amor» campesina escandinava. El origen nórdico de la *Lucha por el calzón* se pone de manifiesto en el arte dramático, el pictórico y el aplicado; todas ellas reflejan la vivacidad del estilo que se abría paso desde Brujas y que introdujo en la intimidad del hogar italiano el mundo iconográfico flamenco sirviéndose de los más diversos vehículos, de los más altos como los más humildes.

El conferenciante ya había hecho referencia en repetidas ocasiones (*Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesselschaft,* 1901, y *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 1902) a la importancia del *arazzo* [tapiz] flamenco y de las telas pintadas en la difusión del repertorio iconográfico profano. Tiene la intención de exponerlo gráficamente de forma más pormenorizada, pero en este momento desea llamar la atención sobre el hecho de que el arte de Borgoña aplicado a los enseres domésticos introdujo los tipos más puros de la imaginería cómica nórdica en las más selectas colecciones privadas florentinas. El conferenciante mencionó el vaso de esmalte de la colección Thewalt (ahora en la coleccción Morgan) (fig. 49) como ejemplo de la manera en que estos predecesores y antepasados del humor brueghelesco supieron encontrar su propio camino hasta el tesoro mediceo. Por la superficie del vaso trepan unos monos que han robado a un buhonero, un chiste característico del humor de los Países Bajos como tema pictórico y como representación escénica. El buhonero robado se documenta ya en 1375 en las pinturas murales del palacio de Valenciennes (Dehaisnes, *Documents,* p. 533); además, siete bailarines disfrazados de monos representaron en Brujas en 1468 una pantomima como *intermezzo* en un banquete en honor y para regocijo de Carlos el Temerario. Otro vaso con monos del mismo tipo —quizá del mismo ejemplar— se documenta en 1464 en el tesoro de Piero de Medici, guardado como objeto de gran valor, según se desprende de una mención de su inventario, hasta ahora obviada, en la que se identifica junto a otros vasos esmaltados borgoñones similares con los términos: (ed. Müntz, p. 40) «un bicchiere ... chon la fiera delle bertuccie

BIBLOSARTE



48. *Amor vengado,* grabado florentino.

49a y b. *El buhonero y los monos,* vaso de esmalte, Morgan Collection.

BIBLOSARTE

smaltata di bianco, fior. 100». Como en la *Lucha por el calzón,* esta broma circuló más tarde gracias al arte más libre y democrático de las primeras imágenes impresas italianas, tal y como se infiere de una estampa italiana anónima probablemente inspirada en un objeto decorado o en una primitiva xilografía borgoñona (Gotha).

Del mismo modo que la comicidad nórdica se introdujo en la vida festiva de los florentinos en la forma de un utensilio práctico —la decoración de una copa de esmalte—, la imagen satírica de la «pelea por el calzón» fue asociada en un nivel práctico con los pasatiempos cortesanos de los florentinos a través de las *imprese,* emblemas iconográficos que las mujeres llevaban bordados en las mangas (*Beilage zur Allgemeine Zeitung,* enero de 1899).

De semejante manera los llamados «platos Otto» atribuidos a Baccio Baldini pertenecían a la vida cortesano-caballeresca de los florentinos en calidad de regalos galantes. Estas estampas redondas u ovales eran pegadas sobre la tapa de cajas de regalo, aludiendo a veces explícitamente a parejas concretas de enamorados. Es posible, por ejemplo, identificar la pareja que sostiene el astrolabio como Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati: sus divisas y lemas lo dicen con claridad —como demostrará en otra ocasión el conferenciante en un artículo de la *Rivista d'Arte* — aunque no se haya sido todavía observado. Desde un punto de vista meramente formal es digna de mención la sorprendente combinación de la rígida vestimenta barroca contemporánea del joven con las ropas ideales de la ninfa, habiéndose sustituido ya el anticuado *hennin* borgoñón con la *guimpe* —tan frecuente en las estampas de Baldini— por las alas antiguas de una medusa.

Esta revolución en el traje, cuyas fases clarificó el conferenciante a partir de otros ejemplos de este mismo ámbito, no debe ser reducida a la calidad de un cambio en la moda; constituye, sin embargo, la fase inicial de una reacción, fundada en la sensibilidad formal propia del mundo italiano, frente a un realismo *alla franzese* presto a ahogar los motivos clásicos e italianos. El ejemplo más notable volvemos a encontrarlo en los «platos Otto», en los dos grabados circulares que representan el *Amor vengado* (fig. 48). La pieza pertenece al mismo estilo de la cómica *Lucha por el calzón* de las mujeres, aunque ahora con un mayor contenido moral. Amor está atado a un árbol, despojado de su arco y sus flechas; cuatro mujeres le amenazan y atacan con armas masculinas y femeninas, con espada, maza, rueca, tijeras y zapatillas. Las mujeres le castigan con violencia pese a ver recortada su libertad de movimiento por las incómodas ropas *alla franzese* que arrastran pesadamente y a las exageradas mangas que cuelgan ondeantes. Podría decirse que se trata de la representación de una escena cómica del carnaval, sobre todo, si tenemos en cuenta que el dios del amor, supuestamente un tema propio del arte antiguo, está inspirado en un grabado alemán, el *San Sebastian* de Schongauer —hipótesis defendida por Lehrs (*Chronik für vervielfachende Kunst,* 1891).

El realismo anticlásico de las ropas tiene precisamente aquí una fuente clásica, exagerada y magistralmente transformada por un poeta italiano hasta hacerla indescifrable, pues aunque no haya sido advertido esta escena ilustra el *Trionfo della Castità* de Petrarca, cuando el Amor encuentra su castigo precisamente de esta manera. Tampoco ha sido advertido que fue con toda seguridad Ausonio, el afamado poeta del paganismo decadente, quien ofreció a su vez el modelo a Petrarca *(Cupido cruciatur).* Aunque la escultura en la plenitud clásica ya hubiera utilizado un motivo similar de Eros castigado, existía en Roma (Jahn, *Sächsische Berichte,* 1851) un sarcófago que representaba a Eros castigado por Psique que podría haber servido como modelo para el *Amor castigado* del menor de los grabados circulares, del mismo modo que la memoria de un antiguo Marsias podía revivir en Florencia después de un paradójico rodeo a través de Schongauer.

Un análisis más preciso iluminaría la dependencia de modelos clásicos; sin embargo, resulta igualmente cierto que no es posible encontrar nada del brío patético verdaderamente antiguo, de aque-

BIBLOSARTE

lla dramática simplicidad del lenguaje gestual que aparece en la madurez del Renacimiento, por ejemplo, en el *Amor castigado* de Signorelli (Londres, National Gallery). La barroca acumulación de graciosos elementos ornamentales sólo pudo ser superada por aquel artista cuya obra abarca el ciclo completo del arte florentino aplicado y autónomo, Sandro Botticelli, quien con toda probabilidad, dibujó en su juventud la mejor parte de los «platos Otto». Y esto fue posible porque en su aprendizaje como ayudante en el taller de orfebrería florentino él mismo tuvo que vestir el universo ideal de las divinidades griegas con los adornos inexpresivos de la Edad Media tardía; por esta razón, experimentaría más tarde la liberación de la mundanidad cortesana *alla franzese* en el renacimiento de la Antigüedad. Sus figuras mitológicas exhalan ese raro y sugestivo sentido antiguo del movimiento porque son criaturas fantásticas, no libres, sino liberadas; liberadas del hechizo del atavío suntuoso de los regalos galantes cortesanos, de los libros planetarios y de los estandartes de torneo; su Venus Anadyomene emerge desnuda de las aguas como la titubeante predecesora de aquellos dramáticos habitantes del Olimpo que, más tarde, enseñarían a los *fiamminghi* a utilizar el lenguaje elevado de los modelos romanos.

Nota

[a] *Sagrada Biblia.* Trad. de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, Editorial Católica, 1951, p. 955.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

12. Arte flamenco y primer Renacimiento florentino (1902) *

Estudios

En un comienzo, el interés de los maestros del primer Renacimiento italiano por la producción artística del norte[1] no nacía de la comprensión profunda de la pintura flamenca sobre tabla. Al contrario, en un primer momento fueron sus encantos externos lo que atrajo el interés de un grupo de mecenas curiosos, los cuales se deleitaban con el ilusionismo y la verosimilitud colorista de las figuras humanas, animales y paisajes, ya que no siempre se encontraban a la altura de los gestos grandiosos de la pintura y la escultura religiosa monumental. Esta misma actitud explica que en la primera mitad del siglo XV fuera sobre todo el *arazzo*, el tapiz flamenco o francés, el medio elegido para la representación de las efemérides narradas en la Biblia, en la historia antigua, o de la época feudal, puestas en escena con suntuosos ropajes cortesanos borgoñones, llegando a convertirse en un objeto tan buscado y costoso que se intentó atraer a los tejedores flamencos para que se instalaran en Milán, Mantua, Ferrara, Florencia, Urbino, Siena, Perugia y Roma[2].

Giovanni de Medici, el segundo hijo de Cosimo muerto prematuramente, concentró su afán coleccionista en los tapices[3] con el mismo celo que dedicaba a la adquisición de manuscritos y monedas antiguas[4]. Aconsejado por sus agentes en Brujas, encargó en esa ciudad la realización de tapices con la representación de los triunfos de la muerte y de la gloria de Petrarca a partir de un cartón italiano.

Pienso que podríamos imaginar los desaparecidos tapices con el estilo de las estampas anónimas de los *trionfi* en la Albertina[5], con la misma mezcla barroca de atavíos borgoñones contemporáneos y ropajes al estilo antiguo de la fantasía de un orfebre florentino y el sentido flamenco para el realismo: algo así como un *missing link* entre los tapices borgoñones de Berna y la pintura de género monumental del norte de Italia —de Gentile da Fabriano, Pisanello y Domenico Veneziano— cuyo estilo divertido y novelesco fue elevado a la categoría de la épica clásica en la grandiosidad de los frescos de Piero della Francesca en Arezzo.

Los numerosos pintores de arcones *(cassoni)* y platos de nacimiento *(deschi da parto)*[6], miniaturistas y grabadores hoy afanosamente coleccionados y lujosamente reproducidos[7], eran en su mayor parte talentos de segunda fila que conquistaban nuevos clientes para la «corriente moderna»[8] en la clase adinerada, edulcorando decorativamente la pintura de moda en el norte de Italia. El encanto de este arte decorativo no residía en su valor artístico intrínseco, tampoco en su contenido «romántico», sino en la suntuosidad con la que recreaban la vida festiva, utilizando las antiguas batallas y los triunfos poéticos como pretexto para salir a escena.

De este modo, sobre los arcones nupciales también aparecen descritas, con absoluta fidelidad histórica, festividades concretas, torneos, desfiles y

BIBLOSARTE

rappresentazioni (hasta ahora desconocidos en su mayoría). Las imágenes de los arcones y los tapices representan la vida social de una cultura satisfecha de sí misma que se da a conocer, con todo lujo de detalles, en el tono coloquial propio de una canción popular cortesana. Sólo con el *Triunfo de César* de Mantegna, este efímero vitalismo aprenderá de la Antigüedad un nuevo ritmo heroico antiguo[9]. Por otro lado, la influencia del extraordinario arte autónomo del retrato flamenco fomentaría entre los pintores italianos la búsqueda de una visión más penetrante de la apariencia humana. Desde mediados del siglo XV, la sorprendente habilidad técnica de Jan van Eyck había atraído el ojo educado de Alfonso de Nápoles, y Rogier van der Weyden se había ganado a la sociedad cortesana durante su estancia en Ferrara (1449), despertando la admiración por la espiritualidad de su pintura devota[10].

Al extraer la pintura de la distancia remota del arte eclesiástico, el patrono y el amante del arte adquirían el deseo de la propiedad: se encontraban frente a un objeto para ser coleccionado. La pintura de tabla, liberada del uso litúrgico, no sólo ofrecía al donante humildemente arrodillado la posibilidad de dominar libremente, en un formato manejable, un mundo lleno de colorido y figuras expresivas y sensibles con las que sentirse identificado; al convertir al comitente en el centro de atención de la composición, y pintado en armoniosa relación con su entorno, éste se convertía en el objeto del más delicado tributo personal.

En Brujas surgió un producto del arte del retrato, único e intenso, nacido del encuentro personal de dos distinguidos miembros de la corte del duque de Borgoña: un gran comerciante viajero, oriundo de Lucca, y un pintor nórdico. El gusto suntuoso del príncipe borgoñón sirvió de vínculo a estos dos personajes de profesión y nacionalidad tan completamente opuestas. Uno proporcionaba a Su Alteza magníficas riquezas; el otro le honraba representándolas. El mercader de paños y el pintor coincidían en que mientras uno gestionaba con habilidad el comercio a grandes distancias de objetos de lujo, el otro estudiaba y luego reproducía con frialdad su exuberante colorido. Ésta debió haber sido la relación entre Giovanni Arnolfini[11] de Lucca, Jan van Eyck y el duque Felipe cuando, en 1434, van Eyck pintó a Arnolfini junto a su esposa flamenca en la intimidad de su hogar de Brujas.

Esta obra maestra de un crudo realismo no era un producto destinado al mercado extranjero, o una pintura que buscara insinuarse al gusto de un ávido coleccionista; por el contrario, es el resultado natural y necesario de una mezcla de elementos humanos que se atraen por su oposición; es, por así decirlo, una obra de la naturaleza más allá de la belleza o la fealdad.

«Jan de Eyck fuit hic» reza la inscripción autógrafa[12], no dice «*fecit*». Jan van Eyck estuvo en esta habitación, como queriendo decir: «os he pintado sencillamente lo mejor que puedo, porque me ha sido permitido ser testigo presencial de vuestra intimidad doméstica». Es evidente que la concepción objetiva de van Eyck satisfizo por completo a Arnolfini, ya que volvería a hacerse retratar por él.

Aproximadamente cuarenta años después, un hombre de finanzas italiano en la corte borgoñona volvería a dar muestras de la misma sensibilidad frente a la quintaesencia de lo flamenco: Hugo van der Goes pintó para Tommaso Portinari la *Adoración de los pastores,* esa obra asombrosa en la que la pintura de tabla experimenta una suerte de violento impulso de crecimiento. Aunque el conjunto no crece en profundidad unitaria en la misma medida que en expansión superficial, sin embargo, la capacidad de Hugo van der Goes para representar la individualidad humana alcanza una incomparable monumentalidad sin perder nada de su íntima y vivificante expresividad.

Pero entre van Eyck y Hugo van der Goes aún hay que situar a Memling como intérprete de la comunidad florentina de Brujas. Es a Memling, a quien no se ha dado la importancia que merece en este contexto, a quien quiero hacer justicia a continuación. No sólo hay que reconocer a diversos

BIBLOSARTE

miembros de la familia Portinari en varios retratos de donantes, también puede probarse que el representante más antiguo de la casa Medici en Brujas, Angelo Tani, es el donante de un tríptico flamenco justificadamente celebrado como la expresión más genuina de su concepción del mundo: el *Juicio Final* de Memling (fig. 50) conservado en la iglesia de Nuestra Señora en Danzig[13].

> El profesor y oficial Sr. von Groote de Colonia, perteneciente al grupo de voluntarios, ha recibido mi orden de restituir todas las obras de arte que los franceses robaron en Alemania; si es necesario, los comandantes que están a mis órdenes le asistirán con la fuerza de las armas; por lo demás, soy responsable de todo aquello que el mencionado voluntario von Groote haga o deje de hacer. Blücher.
>
> Esto era un auténtico pasaje gratis con destino al Museo de París; si bien es cierto que la guardia nacional quiso defender la entrada, cuando el general Ziethen hizo que se aproximara un batallón de la guardia territorial de Pomerania, el camino quedó libre, las puertas abiertas y el *Juicio Final* fue la primera pintura que abandonó la sala...

Con estas palabras, llenas de patriótica satisfacción por una acción vivida en persona, acompañaba en 1818 Friedrich Förster una serie de estampas del *Juicio Final* publicadas en el almanaque *Die Sängerfahrt*[14] encaminadas a extender a capas más amplias de la sociedad el entusiasmo por el arte alemán que habían despertado los románticos; ya que precisamente esta pintura había sido seleccionada como pieza central del Museo Nacional Alemán que pensaba fundarse en Berlín.

Pero los habitantes de Danzig no se dejaron seducir por los ideales de los románticos berlineses ni menos aún por los granaderos pomeranos que esta vez habían arriesgado su pellejo por un objetivo puramente artístico. Como Catón, rechazaron la tentación y reclamaron únicamente sus derechos, que les fueron restituidos por la intervención del rey[15]. Como signo de agradecimiento, hicieron colocar bajo el retablo una tabla, todavía conservada, con el siguiente dístico:

> Cuando los ladrones del tesoro capturaron el *Juicio Final,* el justo monarca nos devolvió aquello por lo que habíamos luchado[a].

Si los habitantes de Danzig hubieran sabido entonces cómo fue a parar a la ciudad esta pintura, es probable que no hubieran expresado tan poéticamente su satisfacción con una mordaz alusión a «los ladrones del tesoro».

Si en 1473 el arrojado capitán hanseático Paul Benecke no hubiera capturado como buena presa una galera que navegaba de Brujas a Londres para, a continuación, enviar el *Juicio Final* a sus armadores de Danzig, Sidinghusen, Valandt y Niderhoff, como parte del botín, este «tesoro de los piratas» no colgaría en Danzig, sino en una iglesia florentina. Es cierto que una parte de la carga del barco iba destinada a Inglaterra[16], de modo que, de acuerdo con las leyes de la Hansa, habría sido un buen botín de guerra en manos de los barcos hanseáticos —a la sazón en guerra con aquel país—; sin embargo, la galera «Santo Tomás» navegaba con la bandera neutral de Borgoña, ya que su propietario, Tommaso Portinari, era consejero del duque de Borgoña. Su derecho, por tanto, había sido flagrantemente violado. En un primer momento pareció que Carlos el Temerario y el papa Sixto IV iban a cobrarse una implacable venganza contra los ladrones; pero entonces, Carlos el Temerario fue abatido en el campo de batalla de Nancy en 1477 antes de que hubiera saldado su desagravio; y el Papa, que en 1477 había publicado una bula de amenaza en la que se exhortaba a todos los habitantes de Danzig, y, en particular, a su bienamado Paul Benecke, a reparar los daños[17], retiró su apoyo a los florentinos al desencadenarse en 1478 con la conjura de los Pazzi la guerra entre los dos Estados.

Resulta evidente que la pareja de donantes arrodillados[18] de las tablas laterales exteriores del *Juicio*

BIBLOSARTE

Final deberían ser comerciantes florentinos asentados en Brujas, aunque hasta este momento nadie haya pensado en identificarlos (fig. 51). Merece la pena intentarlo, sin embargo, por cuanto sus escudos son perfectamente legibles[19], lo que augura un éxito seguro. El escudo de la mujer (león rampante y banda con tres tenazas) sólo se corresponde con los apellidos Tazzi y Tanagli[20]. El del hombre (león rampante con banda transversal sencilla) es demasiado frecuente para posibilitar una identificación evidente.

50. *El Juicio Final*, Hans Memling, Danzig, Marienkirche.

Al pensar en la colonia florentina de Brujas, viene inmediatamente a nuestra memoria el nombre de Angelo Tani; se trata del prestigioso director de la oficina de los Medici, antes y durante el tiempo de Portinari[21]. Teniendo en cuenta que su escudo se corresponde con el del donante de Danzig, las fuentes inagotables que ofrece Florencia al estudio de la historia de la cultura —las copias de las listas de los impuestos pagados en el siglo XV por contratos de matrimonio— deberían ratificar nuestra hipótesis: un Angelo di Jacopo Tani debería aparecer como marido de una Tazzi o una Tanagli. Como de hecho ocurre: en el *Zibaldone* de Del Migliore[22] puede leerse que en 1466 Angelo di Jacopo Tani desposó a Catarina, hija de Francesco Tanagli. Otros datos documentales permiten una visión más completa de las peripecias vitales de Tani; es la típica carrera del comerciante florentino en el extranjero. En

BIBLOSARTE

1446, a la edad de treinta años, lo encontramos[23] empleado como contable y corresponsal en la filial londinense de los Medici. En 1450, ocupaba, junto a Rinieri Ricasoli, un puesto de responsabilidad en Brujas, ya que se libró a su nombre un pago del duque de Borgoña[24]. En 1455, firmaba un detallado contrato de negocios en calidad de socio oficial y agente de la empresa de Piero y Giovanni de Medici. En 1460, Tommaso Portinari aparece junto a él en las facturas de la corte borgoñona[25]. En 1465, todavía es consignado su nombre en primer lugar en la renovación del contrato de negocios. En 1469, la dirección del negocio había pasado a manos de Tommaso Portinari, y, en 1471, por primera vez, Tani aparece mencionado oficialmente en segundo lugar. Más tarde, en 1480, había regresado ya a Florencia con su mujer y sus tres hijas, como se desprende de la declaración de impuestos de su propia mano[26]. En aquella ciudad debieron ser víctimas de una enfermedad epidémica y en abril de 1492 murieron, uno detrás de otro, Angelo, su mujer y una de sus hijas[27]. Ya en 1467, en Florencia, había redactado su testamento[28]; en él nombraba a su mujer heredera universal. En el *Juicio Final* aparece una losa sepulcral sobre la que está sentada una mujer desesperada. En la inscripción parece leerse: «1467 Hic jacet». ¿No tendría este año, en el que regresaron a Brujas, un significado sombrío para los donantes? El lema «pour non falir» —que no pertenece, por lo que sé, a las armas de los Tanagli— parece referirse a algo similar; incluso el tema iconográfico sugiere que nos encontramos ante un voto ofrecido después de haber superado un terrible peligro. El arcángel san Miguel, en calidad de santo patrón de Angelo, constituía el oportuno tema central para el cuadro y, por ello, reaparece en el batiente exterior sobre la cabeza de Catarina. En cuanto a la santa tutelar de su marido es la Virgen, probablemente porque la pintura iba a serle dedicada en alguna de sus iglesias florentinas (Santa Maria Nuova?).

51. *Angelo Tani y Catarina Tanagli*, tablas laterales exteriores de *El Juicio final*, Hans Memling, Danzig, Marienkirche.

BIBLOSARTE

No hemos conseguido localizar hasta el momento ninguna carta o diario de Tani que vinculara animándolas estas áridas noticias. El material que hemos reunido en nuestras pesquisas histórico-detectivescas aparece ante nosotros como una masa documental sin vida. A pesar de todos los esfuerzos realizados, nuestras «excavaciones» no han sacado a la luz otra cosa que mojones en caminos hace tiempo abandonados, con cifras medio borradas en ellos. Al revisar otros medios indirectos de traerlos a la vida, sólo el nominalismo histórico viene en nuestra ayuda: al conocer el apellido de la mujer, Catarina resucita al hogar de la vida familiar florentina, donde, con el ejercicio de las virtudes domésticas burguesas, se luchaba día tras día valientemente contra la necesidades, el destino incierto, los impuestos injustos y las pestilencias.

Madonna Catarina Tani, cuya imagen cuelga ahora en una iglesia en el clima duro del norte resignadamente arrodillada bajo el ángel del *Juicio Final* frente al hombre de mayor edad con el que marchó a vivir a Flandes, es la misma joven que a los dieciocho años fue elegida como esposa de un poderoso contemporáneo de Lorenzo el Magnífico: Filippo Strozzi. La propia madre de Filippo, Alessandra, habla en sus cartas[29] de sus decididos e infructuosos esfuerzos por conseguir que Catarina se convirtiera en la esposa de su hijo quien, en el destierro, no podía elegir por sí mismo. Lo refiere con las palabras cautivadoras y naturales de una ama de casa del Renacimiento; inconsciente de su heroica sencillez, cumpliendo sólo con los deberes de una viuda con el mismo espíritu de la madre de los Graco.

Debido a que en aquel entonces las mujeres casaderas vivían en el más extremo aislamiento, la única oportunidad de verlas era la misa de la mañana. La propia Mona Alessandra informa a su hijo Filippo del intento de encontrarle una novia en su carta del 17 de agosto de 1465[30]:

> Todavía quiero contarte que, cuando el domingo por la mañana fui al avemaría a Santa Riparata, a la primera misa, como he hecho otros días para ver a la hija de los Adimari que acostumbra a ir a dicha misa, en su lugar encontré allí a la Tanagli. Y sin saber en un principio quién era, me senté a su lado y me fijé en dicha joven, que me ha parecido de hermosa figura y bien proporcionada. Es tan alta como Catarina[31], o incluso más, tiene buen color, no es una de esas jóvenes pálidas, sino más bien lozana[32]; su rostro es alargado, los rasgos no son delicados pero tampoco rústicos, y, por su paso y su porte, creo poder decir que no es indolente; en una palabra, me parece que si el resto es también de nuestro agrado no hay nada en ella que eche a perder el asunto; sería un partido muy honorable[33]. Después de la iglesia, la seguí y vi entonces que pertenecía a los Tanagli, así que ya tengo una información algo más detallada sobre ella. Por el contrario, no he encontrado en absoluto a la Adimari, lo que me parece importante pues he ido expresamente con este fin y ella, en contra de lo que hace habitualmente, no ha aparecido; y mientras tenía puestos todos mis pensamientos en ésta, se cruzó la otra en mi camino, que normalmente no acostumbra a venir. Creo, francamente, que Dios la ha puesto ante mí, ya que yo en absoluto pensaba verla ahora.

Ninguna de las posibles nueras consideradas cautivó el corazón de Alessandra como la hija mayor[34] de Francesco Tanagli. Parenti, su yerno, también había trabado amistad con su padre Francesco con el mismo objetivo. Pero Filippo no se dejó persuadir por su madre; dudaba y con ello echó a perder el asunto con los Tanagli; en las cartas posteriores a 1466 no vuelve a hablarse del negocio. Ahora sabemos por qué; entretanto, Catarina se había prometido con Angelo Tani, el gerente de los poderosos Medici en Brujas.

Algunos críticos observadores, cuando contemplan el *Juicio Final*, piensan en la absoluta superioridad de Miguel Ángel. Como críticos de arte, éstos quedarían insatisfechos ante la figura principal de este cuadro, el arcángel san Miguel; porque allí donde Miguel Ángel abrió un nuevo nuevo mundo de profundidad espacial enviando

BIBLOSARTE

tropas de demonios trompeteros en aglomeración titánica, en la coraza reluciente de este arcángel grandullón y torpe se refleja la escenografía del Juicio Universal como una miniatura minuciosamente trabajada. Pero ni la meticulosidad con que está pintada toda la imagen, ni tampoco la escasa variedad de tipos nos permite ignorar la capacidad expresiva de los gestos del grupo de los condenados; la expresión de serena confianza que llena los rostros de los bienaventurados es el velo de un repertorio de rostros perfectamente individualizados. En el grupo de los resucitados se encuentran rostros que están a la altura de los más finos retratos individuales de Memling, se trata sin duda de auténticos retratos: el hombre arrodillado en el plato derecho de la balanza[35], por ejemplo, es una personalidad totalmente definida a la que no resulta nada sorprendente encontrar aquí: Tommaso Portinari, cabeza de la colonia florentina en Brujas.

Es bien sabido que el apellido Portinari se vincula a la *Pasión* de Memling de Turín a través de la historia del coleccionismo. Debe de ser ésta la misma obra que, según cuenta Vasari, había pintado Memling para Portinari y que más tarde pasó desde la colección del hospital de Santa Maria Nuova a la propiedad del gran Duque[36]. Esta hipótesis, aunque ha sido cuestionada[37], puede confirmarse ahora con dos retratos de Memling de una colección particular de Florencia que representan a Tommaso y a su mujer[38]. El parecido entre ellos prueba la identidad entre los donantes turineses, los parisinos y los florentinos[39]. Los retratos de Turín son los cabeza de serie, los parisinos estarían en medio y los florentinos serían los últimos. Algunos datos del registro civil nos permiten su datación: Tommaso (en aquel entonces de treinta y ocho años de edad) se casó en 1470 con Maria Baroncelli, de catorce años[40]; si tenemos en cuenta que el tríptico de Hugo van der Goes, como ya hemos expuesto[41], fue realizado en torno al 1476, obtenemos entonces un marco temporal claramente delimitado de seis años. La contemplación de los tres retratos de Madonna Portinari nos permite leer las fases sucesivas de la vida de una mujer con una claridad implacable, casi simbólica.

En la pintura turinesa, María se muestra incómoda bajo el pesado sombrero borgoñón y el largo velo: es una mujer muy joven, de rostro infantil, que no ha superado por completo la timidez. Por el contrario, en el cuadro parisino lleva ya el tocado propio de su condición femenina, habiendo aprendido a lucir sonrientemente —en consonancia con la posición social de una dama— una rica gargantilla compuesta por flores de cinco pétalos de piedras preciosas sobre una red de oro. Las manos en posición orante ya no corresponden adecuadamente a esta condición.

El tercer retrato da muestras de un lujo aún más acentuado: el *hennin* está ahora recubierto de perlas[42], aunque la ostentación no sugiera el orgullo de la dignidad personal. María está arrodillada, con la mirada resignada bajo la protección de santa Margarita y María Magdalena. Conforme a su posición, las ropas de Madonna Portinari corresponden a una mujer piadosa y distinguida de la corte borgoñona. Probablemente en el tríptico de los Uffizi, las formas enjutas de María son excesivamente angulosas, vistas por el temperamento austero de Hugo van der Goes, aunque esta disminución de tensión» no explica por sí solo el cambio de aspecto de Maria: el periodo que va de 1470 a 1477, en el que trajo al mundo a sus hijos Maria, Antonio, Pigello y quizá también a Margarita[43], no había pasado por ella sin dejar huella.

Los tres retratos correspondientes de Tommaso son las parejas de los anteriores; el cuarto, en el plato de la balanza del *Juicio Final,* está quizá más próximo en el tiempo al cuadro parisino[44]. Todos tienen en común unos rasgos característicos completamente personales, un fino labio superior bien dibujado presionando firmemente sobre el labio inferior, pequeño y lleno; la nariz delgada y alargada; los ojos pequeños y juntos mirando con inteligente expectación bajo unas cejas finas, bien definidas, más marcadas junto a la nariz.

BIBLOSARTE

52a. *Tommaso Portinari*, Hans Memling, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

53a. *Tommaso Portinari*, retrato orante en la *Crucifixión*, Hans Memling, Turín, Pinacoteca.

52b. *Maria Baroncelli*, Hans Memling, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

53b. *Maria Baroncelli*, retrato orante en la *Crucifixión*, Hans Memling, Turín, Pinacoteca.

BIBLOSARTE

El orden cronológico sería el siguiente: en torno a 1471, el cuadro de Turín; antes de 1473, el retrato de Danzig y los retratos parisinos, y aproximadamente en 1476, los donantes del tríptico florentino. La fisonomía angulosa con que le representa Hugo van der Goes no ofrece ninguna duda respecto a su identidad con los restantes retratos; del mismo modo, es probable que van der Goes acentuara la severidad y el realismo del rostro diplomático e inescrutable de este hombre maduro más de lo que lo ha hecho Memling, quien tiende a dulcificar los contornos con un tono de amable ensoñación. La naturaleza de Tommaso no se oculta tampoco en la postura del orante: aparece lúcido, inmerso en la vida real; posee las características intelectuales del dirigente brillante, incluso en épocas de violentos cambios políticos y económicos. Detrás del aspecto disciplinado del diplomático y el financiero se esconde el temperamento audaz de un *condottiere* que gustaba de mezclar su destino capitalista con los inciertos destinos de sus belicosos acreedores reales. Piero de Medici había comprendido a Tommaso con seguro instinto; por ello, en 1469 intentó fijar con precisión en un contrato[45] la línea a seguir en la política de negocios medicea; quería estar seguro de que se limitaban todo lo posible los préstamos a las personalidades principescas y cortesanas, ya que en ellos había más riesgo que provecho y sólo quería autorizarlos hasta el punto de conservar la amistad de los señores y príncipes, pues su casa quería hacer negocios para mantener su patrimonio, su crédito y su honor, pero no para enriquecerse por procedimientos arriesgados. Por estos motivos, exigió también la liquidación inmediata de las empresas de navegación autónomas y prohibió expresamente a Tommaso cualquier especulación con el alumbre, declarándole personalmente responsable de cualquier pérdida que se derivara de ello. De nuevo en 1471, Lorenzo instruiría[46] a Tommaso exhortándole a ser cauto en la concesión de créditos a los príncipes, en orden a evitar las fatales consecuencias que tuvieron para Gherardo Canigiani los negocios con el rey de Inglaterra[47]. Con la pérdida de la galera en 1473 dio comienzo una serie de fracasos financieros[48] que acabaron motivando la tajante ruptura en 1480 entre Lorenzo y Tommaso[49]. Poco después, este último se vio obligado a suspender pagos y tuvo que abandonar la lujosa casa en la rue des Aiguilles[50] que Piero de Medici había comprado y reformado con fines comerciales[51]. Entre 1480 y 1487, él y su familia pudieron superar el apremio económico gracias únicamente a que conservó de Maximiliano el arrendamiento de la recaudación aduanera de Gravelingen[52]. En 1490, las aptitudes diplomáticas de Tommaso le consiguieron un nuevo empleo del Estado florentino, siendo encargado junto con Cristofano di Giovanni Spini de firmar un contrato comercial en Londres que hizo época en la política económica inglesa[53]. Tommaso y su mujer regresaron a Florencia en 1497; sin embargo, parece que se retiró de la vida comercial ya que en 1498 traspasó en Florencia la representación de sus intereses a su hijo Antonio quien reclamó a los Medici en tono resentido las deudas que quedaban por saldar entre ellos[54].

Todavía se escucha el nombre de Tommaso en abril de 1499 cuando entregó personalmente a los Salviati la «riche fleur di lyz», el famoso lirio de Borgoña lleno de reliquias y recargado de piedras preciosas que había estado en manos de sus sobrinos Folco y Benedetto Portinari cuando se hicieron cargo del negocio en Brujas; Tommaso se la entregó personalmente a los Salviati, en nombre de Frescobaldi de Brujas, contra un pago de 9.000 ducados[55]. Por lo que respecta a los hijos de Tommaso, Antonio permaneció en Florencia; Francesco, el religioso, fue nombrado heredero universal en el testamento redactado por Tommaso en 1501[56] y marchó más tarde a Inglaterra[57] donde permaneció largo tiempo; Guido entró al servicio de Enrique VIII como ingeniero de fortificaciones y se casó con una dama inglesa[58].

Memling nos ha dejado un maravilloso retrato de uno de estos Portinari más jóvenes: Benedetto es el joven de un retrato fechado en 1487 conservado en los Uffizi. Ningún nombre aparece escrito en

BIBLOSARTE

la tabla, sin embargo, el santo patrono —identificable como san Benito gracias a una inscripción situada en la otra ala del díptico— expresa con claridad el nombre del donante. Teniendo en cuenta que Benedetto (nacido en 1466) tenía entonces veintiún años, y que la pintura procede del hospital de Santa Maria Nuova, donde se depositaron las tablas flamencas encargadas por los Portinari, todo nos conduce a reconocer en él a Benedetto Portinari. Es probable que las difíciles circunstancias que le tocaron vivir a tan corta edad fueran la causa de esa prematura expresión de desilusionado ensimismamiento que Memling retrató con simpatía pero sin sentimentalismo.

Benedetto hizo colocar su divisa en el reverso del cuadro: un tocón de roble echando nuevos brotes (?) con el lema: *De Bono in Melius*. En los Uffizi se conservan otros dos retratos parejos de comienzos del siglo XVI que representan varones de entre veinte y cuarenta años de edad[59]. Uno de ellos
* lleva en el reverso esta misma divisa en francés, de modo que se trata del mismo miembro de la familia Portinari.

Otro matrimonio florentino perteneciente a este mismo círculo se hizo retratar en Brujas en un estilo tan característicamente flamenco[60] que de no ser por el escudo claramente identificable del hombre[61], nadie hubiera supuesto que se trata de Pierantonio Bandini Baroncelli y su mujer Maria —Bonciani de soltera— con quien se casó en 1489[62] (fig. 54). De las noticias transmitidas por Ammirato[63] se desprende que ésta era la única fa-
* milia que ocupaba una posición importante en Brujas en aquel entonces; anteriormente había sido agente de los Pazzi, pero tras la retirada de Tommaso, se había hecho cargo de la dirección de la oficina de los Medici en 1480. También debió de tener buenas dotes diplomáticas ya que María de Borgoña le nombró en 1478 su «Valet de chambre» y el duque Francisco de Bretaña —para el que había firmado hábilmente acuerdos político-comerciales— su «Maistre d'Ostel». Podemos identificarle también con el «Piro Bonndin» a quien se empeñaron en 1489 la «armadura y algunos enseres de oro» de Maximiliano por un importe de 12.000 florines[64]. Pierantonio murió siendo comandante plenipotenciario de su ciudad natal en el asedio de Pisa en 1499.

Si no fuera por la cadena de honor con el colgante de perlas que atrae la atención hacia su honorable posición cortesana, en lugar de ellos, podría tratarse de un matrimonio de discretos burgueses de Brujas resignados a posar para el pintor ataviados con sus mejores galas. Entre los bienaventurados del *Juicio Final* vemos, junto a la cabeza de un moro, a un hombre con las facciones de Pierantonio, algo suavizadas por su juvenil aspecto. Teniendo en cuenta que en aquel entonces los Pazzi y los Portinari aún mantenían relaciones cordiales, no hay razón para no incluirlo entre los elegidos de la colonia florentina.

Desde hace algunos años, el Estado italiano ha venido cumpliendo con la deuda de honor de adquirir la colección de pinturas del hospital de Santa Maria Nuova. El tríptico de Hugo van der Goes y los retratos de los Portinari y de Pierantonio Baroncelli cuelgan ahora en una sala de los Uffizi junto a otras obras maestras de la escuela del norte. Si se añadiera a este grupo de pinturas el *Juicio Final* de Danzig que los florentinos de Brujas dedicaron al famoso hospital de su ciudad fundado en 1289 (por Folco[65] Portinari), lograríamos con un número relativamente escaso de obras, una impresión intensa y sorprendentemente unitaria del gusto falto de prejuicios de los italianos por el arte nórdico.

En el tríptico de Danzig, estos miembros[66] de la colonia florentina están reunidos bajo la protección del arcángel como desnudos pecadores humildemente esperanzados. Se trata de las mismas personas que en esta misma época procesionaron vestidos con caros ropajes de seda roja y negra en las bodas de Carlos el Temerario con Margarita de York: sesenta portadores de antorchas con libreas azules y cuatro pajes a caballo en brocados de plata abrían la comitiva; tras ellos, con la pompa propia de un consejero del duque de Borgoña, el cónsul de

BIBLOSARTE

54a y b. *Pierantonio Baroncelli y Maria Baroncelli,* Florencia, Galleria degli Uffizi.

55a y b. *Tommaso Portinari y Maria Baroncelli,* tablas laterales de la *Adoración,* Hugo van der Goes, Florencia, Galleria degli Uffizi.

BIBLOSARTE

los florentinos Tommaso Portinari encabezaba el desfile de veintiún comerciantes de su nación marchando en parejas; veinticuatro *varlets* sobre corceles cerraban la procesión[67]. Pocos años más tarde Carlos el Temerario caía en el campo de batalla de Nancy frente a los campesinos suizos, cubierto por aquel absurdo lujo de piedras preciosas[68] que le habían proporcionado los comerciantes de tejidos italianos. Más tarde, se aseguraron la propiedad de los restos como prenda —insuficiente— de su pasada magnificencia. El que ha vivido rutinariamente entre tesoros terrenales no parece destinado, ni por naturaleza ni profesión, a hacer el papel de un penitente en esta balanza de almas. Resulta inevitable preguntarse por qué fueron estos italianos, agentes del mercado internacional del lujo, estos virtuosos actores en el teatro de la vida y en la ostentación material[69], quienes alcanzaron a comprender la peculiar fisonomía de la pintura devocional del norte.

¿Tal vez su refinada sensibilidad estética les empujaba a vestir su mundanidad escéptica con el estilo del piadoso encanto flamenco? Es probable que el placer derivado de este sentimiento de autocomplacencia fuera uno de los motivos, pero no podía ser el esencial para un público florentino que era lo bastante «primitivo» como para exigir que el retrato del donante tuviera ante todo un parecido inconfundible. Porque sólo mediante el parecido cumplía la imagen del donante su deber más inmediato: dar el sello de autenticidad al voto. Hay que recordar la pagana costumbre de los florentinos de hacer figuras votivas de cera, las cuales generarían esa misteriosa identidad entre donante y retrato a través de la reproducción fiel y palpable de la apariencia externa. Esta práctica reforzó la natural tendencia del comitente al parecido, ya que la arraigada superstición de las figuras votivas exigía que fueran efectivas a gran distancia. A pesar de encontrarse en Brujas, no olvidaban consagrar su imagen de cera en su patria a Santissima Annunziata[70]; de modo que cuando los florentinos de Brujas se retrataron juntos en el *Juicio Final* de Memling no hacían sino encomendarse a la protección del arcángel a través de sus retratos votivos siguiendo instintivamente el mismo impulso.

El estilo flamenco, debido a su peculiar mezcla de piedad interior y realismo externo, era el vehículo ideal para el retrato de donante. Los hombres retratados empezaban a desgajarse como individuos del trasfondo eclesiástico; lo hacían sin rebeldía, en un proceso natural que surgía desde el interior, porque «el hombre aún florecía junto con el mundo, injertado en un mismo tronco»[71]. Mientras las manos del donante mantienen el gesto del hombre que, olvidado de sí mismo, mira anhelante reclamando protección, su vista se dirige, entre escrutante y soñadora, a la lejanía terrenal. La mundanidad se convierte en la melodía dominante en el conjunto. La fisonomía del observador seguro de sí mismo emerge de unos gestos devotos llenos de emoción religiosa.

Mientras que los retratos de Memling producen la sensación del individualismo y de autonomía con un aire ensimismado de ensoñamiento, el Tommaso de Hugo van der Goes se asoma a la realidad con tan agudo pragmatismo que sus rígidas manos no parecen encajar estilísticamente con su tensión interior. Así, los matices sutiles de una mayor autoconciencia reflejan, aunque sea sólo como el vago estado de ánimo del personaje retratado, la energía básica que domina la visión del mundo del artista flamenco: su penetrante e intensa capacidad de observación. Como es sabido, los tres pastores en gesto de asombro del tríptico de Hugo van der Goes son el modelo de los pastores italianos de la *Adoración* que en 1485 Domenico Ghirlandaio pintó para la capilla de Francesco Sassetti; no sólo porque el realismo nórdico sea más convincente en la representación de la individualidad, sino porque estos hombres, literalmente consumidos en la contemplación, simbolizan inconscientemente la cándida inocencia de la contemplación con la que los flamencos aventajaban a los italianos de formación clásica y mentalidad retórica.

La peculiaridad artística de estas pinturas que los representantes de los Medici en Brujas enviaron

BIBLOSARTE

a su patria tuvo que influir profundamente en la pintura italiana, sobre todo cuando el desarrollo artístico general exigía una mayor atención y una observación más aguda hacia los detalles. Este proceso culminaría en el momento en que las «águilas» italianas[72] levantaran el vuelo para remontarse hasta al reino de las formas ideales.

Pero los florentinos entendidos en arte que residían en Brujas supieron valorar la capacidad expresiva del arte nórdico en otro sentido completamente opuesto al retrato y a la pintura devota. La pintura flamenca sobre lienzo con escenas de la sociedad elegante y la vida popular, predecesora de la pintura holandesa del género y de bodegones, había entrado en los hogares florentinos a mediados del siglo XV como sustituto barato del costoso *arazzo* cortesano. En próximos estudios mostraré de dónde procedían estos *panni fiandreschi*, cómo hay que imaginárselos y dónde se los colocaba habitualmente.

Notas

[1] Cf. Jac. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (1898), pp. 313 y ss.

[2] Müntz, *Les Primitifs*, (1889), pp. 716 y ss.

[3] Cf. Gaye, *Carteggio*, I, p. 158, carta de Fruoxino (de' Pazzi?) a Giovanni; y Müntz, *Les Précurseurs*, (París, 1882, pp. 161 y ss.), donde aparece de forma extractada una carta de Tommaso Portinari, aproximadamente de 1460. No se menciona el nombre del dibujante del cartón. En 1454, Vittore Ghiberti y Neri di Bicci dibujaron cartones para la *ringhiera* de los *Signori*, que probablemente confeccionó en Florencia Lievin de Brujas. Vasari, Milanesi, II, p. 86.

[4] Cf. V, Rossi, «L'indole e gli studj di Giov. di Cosimo de' Medici» en *Rendiconti Accademia Lincei*, (Roma, 1893), p. 38 y pp. 129 y ss.

[5] Essling-Müntz, *Pétrarque*, (1902), figs. de las pp. 168 y 170.

[6] Cf. Kinkel, *Mosaik zur Kunstgeschichte*, (1876), p. 368, y Müntz, «Les plateaux d'accouchées» (1894) en los *Monuments* de la Fondation Piot.

[7] Cf. S. Colvin, *A Florentine Picture-Chronicle*, (1898), Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, (1901) y Essling-Müntz, op. cit.

[8] En breve pienso publicar *in extenso* el libro de entregas de un taller de *cassone* que se conserva en una copia de Carlo Strozzi (B. N. Flor.) en la que me hizo reparar el profesor Brockhaus; en él se enumeran ciento cincuenta parejas nupciales pertenecientes a lo mejor de la sociedad florentina como destinatarias de arcones nupciales pintados o *deschi da parto* confeccionados entre 1445 y 1465 por dos pintores hasta ahora prácticamente desconocidos, Marco del Buono y Apollonio.

[9] Kristeller, *Mantegna* (1902), pp. 281 y ss.

[10] Burckhardt, op. cit., p. 319.

[11] Puede demostrarse que Arnolfini (de origen alemán, según Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico*) se encontraba en Brujas a partir de 1420 con su mujer Jeanne de Chenay; fue *chevalier y membre du conseil* del Duque y murió en 1472; cf. J. Weale, *Notes sur Jean van Eyck*, (1861), pp. 22 y ss. Algunos detalles sobre sus actividades comerciales: en 1423 proporcionó al papa Martín V, como regalo ducal, seis tapices flamencos con historias de la vida de María, cf. Müntz, *Les arts à la cour des Papes* I (1878), p. 26, y Delaborde, *Les Ducs de Bourgogne*, I (1849), p. 169; por otro lado, importó el tejido de oro para vestir a Nôtre Dame de Tournay (Delab. op. cit., I, p. 209 y p. 135) y el terciopelo para las sillas del duque de Borgoña y para su propia hopalanda (op. cit. p. 145). Sobre la procedencia exclusivamente italiana de estos costosos tejidos cf. Jan Kalf, *Bijdrage tot de Geschiedenis der middeleeuwschen Kunstweverij in Nederland* (Utrecht, 1901).

[12] Cf. Weale, op. cit., pp. 23 y 27.

[13] Las reproducciones que acompañan este texto se han confeccionado a partir de nuevas fotografías que pudieron hacerse en el interior de la oscura iglesia a pesar de las grandes dificultades.

[14] *Die Sängerfahrt. Eine Neujahrsgabe für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey* (1818), p. iii. Al respecto cf.: James Taft Hatfield, *Wilhelm* «Müllers unveröffentlichtes Tagebuch und seine ungedruckten Briefe», *Deutsche Rundschau* (1902), CX, pp. 366 y ss.

[15] Cf. Th. Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig*, (1843), pp. 421 y ss. y Hirsch y Vossberg, *Caspar Weinreichs Danziger Chronik*, (1855), pp. 13 y ss. y p. 92; también, la recopilación que aparece en Hinz-Ohl, *Das Jüngste Gericht in der St. Marien-Ober-Pfarrkirche zu Danzig*, (1893). Encontramos una instructiva visión de la situación económica contemporánea, relacionada especialmente con la galera, en G. von der Ropp, «Zur Geschichte des Alaunhandels im 15. Jahrhundert», *Hansische Geschichtsblätter* (1900), pp. 117 y ss.; ibíd. sobre el desarrollo del litigio, que sólo en 1496 fue resuelto en un principio a favor de Portinari; cf. también E. Remus, «Die Hanse und das Kontor zu Brügge am Ende des 15. Jahrhunderts», *Zeitschrift des Westpreussischen Geschichsvereins* XXX (1892), pp. 1 y ss.

BIBLOSARTE

[a] *«Als das ew'ge Gericht des Kleinods Räuber ergriffen, Gab der gerechte Monarch uns das erkämpfte zurück».*

[15] Consignado con destino a Inglaterra: oro hilado, brocado, seda, terciopelo y pimienta; supuestamente con destino a Italia: dos toneladas de bonetes, colchones de plumas, pañuelos, tapices y paños, pieles y dos retablos; cf. von der Ropp, op. cit.

[17] Cf. Reumont, «Di alcune relazioni dei Fiorentini colla città di Danzica» en *Archivio Storico Vieusseux,* (1861), pp. 37 y ss. En particular se mencionan como especialmente perjudicados entre los florentinos: Lorenzo y Giuliano de' Medici, Antonio Martelli, Francesco Sassetti, Francesco Carnesecchi y (el capitán) Francesco Sermattei; cf. también Schäfer, *Hanse-Rezesse,* I, p. 70, y Gottlob, *Aus der Camera Apostolica,* (1889), pp. 278 y ss.

[18] Cf. fig. 51.

[19] Cf. en Hirsch-Vossberg, p. 92, la litografía del escudo de la mujer y la descripción de ambos escudos: «Escudo del marido: sobre un campo oro, atravesado de izquierda a derecha por un palo oblicuo, aparece un león negro con lengua, ojos y garras rojas y dientes blancos. Escudo de la mujer: sobre un campo rojo, atravesado de izquierda a derecha por una barra oblicua azul con tres tenazas, aparece un león dorado con lengua roja y garras blancas; en la parte superior derecha del campo aparece un círculo con una banda blanca ondeante en la que está escrito el lema: *Pour non falir*».

[20] En el caso de Florencia no existe una obra de consulta que tome como punto de partida los escudos: para lograr una rápida orientación me serví del pequeño libro de escudos, ordenado por apellidos, de Del Migliore, en la Bibliblioteca Nazionale de Florencia.

[21] Cf. infra.

[22] Como es sabido, Del Migliore, un polígrafo del siglo XVIII, ha conservado en sus *Zibaldoni* valioso material sobre la historia local. Extractos de la *Gabella de'Contratti* en Ms. Cl. XXVI, 140-146 de la Magliabechiana Biblioteca Nazionale; ibíd. manuscrito 145, p. 115 según el libro de gabelas perdido D. 117, n.º 47: «1466 Angelus Jacobi Tani Caterina Francesci Guglielmi Tanagli».

[23] Cf. L. Einstein, *The Italian Renaissance in England* (1902), que ofrece un extracto de un contrato comercial de gran interés, similar a aquellos que se encuentran en el Archivo Estatal Florentino (av. Princ. Fa. 94) e incluso de años posteriores. En un encuentro celebrado en la primavera de 1901 en el Instituto de Historia del Arte el Dr. Lichtenstein llamó la atención sobre algunos de ellos, concernientes sobre todo a Portinari; tengo intención de reproducirlos textualmente en otra ocasión. Se dispone de contratos de negocios de los años 1455 (Fa. 84, c. 31a), 1465 (Fa. 84 c. 27), 1469 (Fa. 84 c. 32 bis, ter), 1471 (Fa. 84 c. 29), 1480 (Fa. 84 c. 84).

[24] Delaborde, op. cit., n.º 1.435 y 1.436.

[25] Delaborde, op. cit., n.º 1.845.

[26] A. St. F. Portata del Catasto 1480 S. Gio. Leon d'oro.

[27] Archivio di Stato, Firenze, *Libro dei morti della Grascia* y libro de difuntos de los Medici y Speziali.

[28] Archivio de Stato, Firenze, *Prot. Girolamo di Gio. da Colle.*

[29] Teniendo en cuenta que estos «documentos de mujer», de época temprana y clásicos en su género, han sido publicados por Ces. Guasti en 1877 en una edición económica, deberían ser conocidos a fondo por todo aquel que se aventure en la cultura del Renacimiento, ya sea como historiador o como lego. El título es el siguiente: *Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli pubblicate da Cesare Guasti,* (Florencia, Sansoni, 1877).

[30] Ces. Guasti, op. cit., p. 458.

[31] Su hija, casada con Marco Parenti.

[32] «E di buon essere».

[33] «Che sarà orrevole».

[34] En las cartas no se menciona el nombre de la Tanagli; pero la *portata* original de Guglielmino di Francesco Tanagli (Archivo Estatal Florentino, 1447, *S. Gio. Chiavi*) demuestra que se trata de Catarina, ya que en este documento se menciona por su nombre a «Catarina figliuola» como primogénita, de dos meses de edad.

[35] Cf. fig. 50.

[36] Kaemmerer, *Memling,* 1899, p. 96, y Bock, *Memling-Studien,* 1900, p. 22, que observó la identidad entre los donantes turineses y florentinos, con la salvedad de que el orden de la serie de pinturas es el contrario; cf. fig. 53.

[37] Cf. Weale, «Remarks on Memling», *Repertorium* (1901), p. 134.

[38] El Dr. Friedlaender los identificó y me remitió a ellos en noviembre de 1901; cf. fig. 52. Catálogo de la Exposición de Brujas 1902, n.º 57 y 58, actualmente propiedad de M. Léopold Goldschmidt, París.

[39] Cf. fig. 55.

[40] Del Miglighore, *Zibaldone,* 145, p. 146, según el libro de gabelas perdido D. 121, n.º 165, del año 1470.

[41] Cf. *Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* (1901), p. 43. La presencia de los hijos Antonio y Pigello, que aparecen arrodillados junto a su padre bajo la protección de san Antonio y santo Tomás (caracterizado por la lanza, como ocurre también, por ejemplo, en la escultura en grisalla del tríptico de Rogier van der Weyden en Frankfurt), nos ofrece el punto cronológico de partida, ya que nacieron en 1472 y 1474; pero todavía falta Guido, nacido en 1476, y es seguro que hubiese sido incluido en la composición aunque fuera muy pequeño. Si tenemos en cuenta que la confección de la pintura requirió mucho tiempo, entonces podemos fijar como puntos límite los años 1474 y 1477, para dejar el margen más amplio posible. Contamos con valiosa información sobre la familia Portinari compilada por el canónigo Folco Portinari en 1706. Cf. Flor. Bibl. Riccardiana, Ms. 2009.

[42] Las letras M(aría) y T(omás) constituyen el modelo de este bordado de perlas.

[43] Junto a Maria Portinari aparece arrodillada su hija mayor, Maria; su edad exacta no aparece mencionada en el catastro de

BIBLOSARTE

1480, como tampoco la de su hermana Margherita, pero a partir del orden de la serie se desprende que María era la mayor, ya que en el tríptico es con toda seguridad mayor que Antonio, nacido en 1472; de este modo habría que fechar su nacimiento en 1471. Si en la época en que se encargó el cuadro Margherita ya hubiera nacido aparecería con toda seguridad en él porque está representada precisamente su patrona protectora; ésta era también una santa especialmente venerada como auxiliadora en los dolores del parto, cf. Lutero, *Werke* (edición popular, Berlín, 1898) VII, p. 64; quizá Margherita llegó al mundo cuando van der Goes trabajaba en el cuadro; por lo demás, los Portinari vivían en Florencia en la diócesis de la iglesia de Santa Margherita, donde poseían una capilla. Los hijos de los Portinari eran: 1. María, 1471-?, se hizo monja en 1482; 2. Antonio, 1472-?; 3. Pigello, 1471-?; 4. Guido, 1476-después del 1554; 5. Margherita, 1475 (?)-?, casada en 1495 (?) con Lorenzo Martelli; 6. Dianora, 1479-?, casada con Cornelio Altoviti; 7. Francesco, eclesiástico, nacido antes del 1487, muerto después del 1556; 8. Giovanni Batista; 9. (?) Gherardo; 10. (?) Folco; los dos últimos mencionados en el Ms. 2009 según datos que no se pueden verificar.

[44] ¿No representará a María Portinari la mujer que resucita en primer plano y que aparece medio incorporada, llevándose las manos a la cabeza asustada?

[45] Op. cit. Sólo presento un extracto porque las actas comerciales referentes a la historia de los Medici requieren una publicación especial.

[46] Op. cit.

[47] Cf. Kervyn de Lettenhove, *Lettres et négociations de Philippe de Commines*, I, p. 662: «Gerard Quanvese (sic.)» y Pagnini, *Della decima*, II, p. 71.

[48] Cf. Ehrenberg, *Das Zeitalter der Fugger* (1896), I, p. 276 y von der Ropp, op. cit., p. 136. A esto hay que añadir la privación de la recaudación papal, cf. Gottlob, op. cit.

[49] Cf. el *staglio* de 1480 en el Archivo Estatal Florentino, op. cit.

[50] Cf. Weale, *Bruges et ses environs*, (1884), p. 213 y Ch. Verschelde, *Les anciens architectes de Bruges*, (1871). pp. 17 y ss.

[51] Cf. el contrato de 1469 donde se advierte sobre ulteriores gastos; en 1465 todavía no se menciona la casa. Actualmente aún puede verse la divisa de Piero en una talla de madera pintada en la viguería de la gran sala; asimismo, aparece repetidamente la divisa de Piero y Lorenzo, un anillo con tres plumas, que incluso todavía puede distinguirse con claridad colocada en el borde de dos medallones de estuco enyesados que, en mi opinión, representan a miembros de la familia Medici, aunque han permanecido inidentificados hasta ahora. Desde un punto de vista estilístico recuerdan a las cabezas de terracota del banco Portinari en Milán (cf. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance* (1897), I, fig. 62).

[52] Información oral facilitada amablemente en Brujas por el Sr. Gilliodts van Severen, que en breve publicará un estudio sobre los Portinari y los Tonlieu de Gravelingen.

[53] Cf. Pagnini, op. cit., II, p. 288 y Pöhlmann, *Die Wirtschaftspolitik der Florentiner Renaissance*, (1878) y Doren, *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte*, (1901), I, p. 435. En 1473 a Tommaso le tocó desempeñar la difícil tarea de aplacar la ira de Carlos el Temerario; cf. Buser, *Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich*, (1879), pp. 164 y 448. En 1478 entregó a la duquesa de Milán cartas importantes; cf. Kervyn, op. cit., I, p. 227.

[54] Las reclamaciones fundamentales se basaban, por un lado, en especulaciones en alumbre en perjuicio de Tommaso y, por otro, en un pago de Portinari a Guillaume de Bische, impugnado de manera ilegítima. Cf. A. St. Flor. Fa. 84, c. 54 y 85. †

[55] Cf. Pagnini, op. cit., II, p. 291, y Ehrenberg, *Fugger*, op. cit. que hay que corregir en los detalles de acuerdo con lo expuesto anteriormente.

[56] Cf. Archivo Estatal Florentino, *Protocol de Ser Giovanni di Ser Marco da Romena*, 3 de febrero de 1500 (1501); Tommaso murió el 15 de febrero de 1501, su mujer le sobrevivió.

[57] Ehrenberg, op. cit., también se conserva su testamento del 18 de mayo de 1556 (cf. Ms. 2009, c. 285 vo). En 1524 hizo llegar a Enrique VIII un detallado memorial sobre el hospital de Santa María Nuova, fundado por su abuelo Folco; cf. Passerini, *Storia degli stabilimenti di beneficenza* (1853), p. 304.

[58] Cf. los pasajes del *Calendar of State Papers* citados por Ehrenberg.

[59] Flamencos desconocidos de finales del siglo XV, n.º 801bis y 801. Probablemente la versión francesa es la que ha servido de modelo; asimismo, la divisa de Chatelvillain, el heraldo de la corte borgoñona, era: «De bien en mieuls». El retrato de un joven Portinari mencionado por Firmenich-Richartz (*Zeitschrift für christliche Kunst*, (1897), columna 374, siguiendo a Bode, *Liechtenstein-Galerie*, Viena 1896, p. 117) podría representar a Folco, el hermano tres años mayor de Benedetto. Probablemente, el retrato n.º 779 de los Uffizi muestra también a un joven florentino de Brujas. La identificación de retratos de este tipo se ve muy dificultada por el desconocimiento de su procedencia que, desgraciadamente, muchas veces se encubre intencionadamente. Por ello, agradecería cualquier información referente a retratos de esta época que pudieran identificarse gracias al escudo o la procedencia. †

[60] Cf. fig. 54, atribuida a Petrus Cristus, cosa improbable debido a que su confección ha de datarse después de 1489; más bien sería de la escuela de Hugo van der Goes.

[61] Dos barras transversales que van de izquierda a derecha sobre campo blanco (cf. el escudo sobre las tumbas de Bandini Baroncelli en Santa Croce).

[62] Cf. Migliore, *Zibaldone*, 141, p. 376, según D. 140, n.º 16: 1489 «Pierant.[8] Guasparri Pieri Bandini Gardellis (sic.) Maria Simonis Gagliardi de Boncianis».

[63] En un pasaje aislado de las *Delizie degli Eruditi Toscani*, vol. XVII, pp. 200 y ss. Pertenecía a la otra rama Bandini de la familia Baroncelli.

BIBLOSARTE

[64] *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, I (1883), p. XXV.

[65] También Tommaso hizo donaciones al hospital en 1472 y 1488 (cf. Ms. Ricc. 2009).

[66] En aquel entonces el entorno más próximo a la filial de los Medici estaba constituido, aparte de por Angelo Tani y Tommaso Portinari, por Rinieri Ricasoli y su hermano Lorenzo, Cristofano di Giovanni Spini, como asesor jurídico, y Tommaso Guideti; además, los Rabatta, Frescobaldi, Salviati, Strozzi, Martelli, Gualterotti, Carnesecchi, Pazzi y otros tenían representantes en Brujas. Cito estos nombres para facilitar la identificación de retratos hasta ahora desconocidos gracias a los correspondientes escudos o divisas (cf. también la lista de nombres de Dei en Pagnini, op. cit., II, p. 304).

[67] Cf. Olivier de la Marche, *Mémoires*, ed. Beaune y d'Arbaumont, III, p. 113 y IV, p. 104.

[68] «Or, dit Martial d'Auvergne, on s'harnachoit d'orfaverie', expression heureuse pour rendre cette surcharge excessive et ridicule». (Delaborde, op. cit. pp. XX y s.).

[69] Ya el papa Bonifacio VIII llamaba los florentinos: «el quinto elemento». Eran famosos en el mundo entero como *festaiuoli*.

[70] Alessandra Strozzi consagró a la Annunziata el retrato en cera de su hijo Lorenzo cuando en 1452 éste sólo se rompió un brazo en el transcurso de un juego de pelota, actividad esta que se le había prohibido repetidamente; asimismo, en 1459 hizo confeccionar la figura votiva de su hijo Matteo, muerto en Nápoles (cf. *Lettere*, op. cit., p. 197; cf. también Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, (1902), pp. 99 y s., pp. 116 y ss., sobre los *voti* de SS. Annunziata en Florencia).

[71] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*.

[72] Cf. las palabras atribuidas a Miguel Ángel sobre la pintura flamenca en *Francisco de Hollanda*, ed. Joaquim de Vasconcellos (1899), pp. 28-35.

BIBLOSARTE

13. Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480 (1901) *

El tema de la influencia del arte flamenco en Italia fue abordado de forma pionera por Jacob Burckhardt reuniendo datos aislados y caracterizando a grandes rasgos su evolución. Gracias a la ayuda de la fotografía ahora podemos ampliar el estudio comparativo de la pintura pero, además, nuevo material documental de Florencia aún no aprovechado nos permite plantearnos con mayor precisión la identidad de los protagonistas de este proceso.

El punto de partida nos lo brinda el tríptico de Hugo van der Goes, de donde como es bien sabido, Ghirlandaio tomaría el grupo de los tres pastores para su tabla de la Capilla Sassetti. Aparte de las analogías en la composición y el realismo de las cabezas, es digno de mención el brillo de los ojos que los italianos tomaron de los flamencos, el cual aplica —con el entusiasmo del primer descubrimiento— no sólo a los personajes sino también al buey y al asno, a los caballos e incluso al petirrojo.

La cuestión de la fecha del tríptico que Hugo van der Goes pintó para Tommaso Portinari, el agente de los Medici en Brujas, nunca ha sido suscitada. Hay una inscripción en el cuadro, probablemente sobrepintada, pero no tiene sentido alguno. Sin embargo, la pintura contiene una referencia personal al donante, de modo que no cabe duda alguna sobre quiénes son las personas representadas. Sobre el sombrero puntiagudo a la borgoñona de la mujer arrodillada aparecen las letras «M. T.», que la identifican como la mujer de Portinari, «Maria Tomasi». Junto a Maria Baroncelli está arrodillada su hija mayor, y tras ellas se encuentran sus santas patronas, María Magdalena y santa Margarita. En el ala opuesta vemos a san Antonio, claro está que como santo protector del hijo mayor de Tommaso Portinari, Antonio, a quien vemos junto a su padre y el segundo de sus hijos, Pigello.

En los fondos del Archivo Florentino hemos encontrado una relación exacta de la edad de todos los miembros de la familia consignada por el hermano de Tommaso para el catastro de 1480. Además de la hija segunda, Margarita, se menciona a † Guido, nacido en 1476, y a Dianora, de seis meses. Teniendo en cuenta que Tommaso se casó en 1470, el cuadro tuvo que pintarse en torno a 1475-1476, ya que en él aparece Pigello, nacido en 1474, y falta, sin embargo, Guido. Si Margarita nació en 1475, la presencia de santa Margarita —a quien se rezaba por el auxilio que prestaba en los partos— cobra un significado especial; Maria se habría encomendado a su protección para luego dar su nombre al recién nacido. Probablemente, el tríptico, pintado en Brujas, fue a parar a Florencia a raíz del traslado de la familia, entre 1480 y 1482, ya que en 1480 terminaron las relaciones comerciales con los Medici y en 1482 Maria Portinari entró en un convento. Existe aún en Florencia otro cuadro relacionado con los Portinari, un retrato de 1487 del hospital de Santa

BIBLOSARTE

Maria Nuova que representa a san Benito con un joven donante. De acuerdo con la edad del donante y la procedencia del cuadro nos encontramos probablemente ante Benedetto, un sobrino de Tommaso Portinari.

Con mayor seguridad podemos atribuir un segundo retrato doble de los Uffizi. El escudo del hombre nos remite a la familia de los Bandini Baroncelli cuya historia cuenta Scipione Ammirato. En su relato se habla de un cierto Pierantonio desposado a una tal Maria Bonciani —el sucesor de Tommaso Portinari— como representante de los Medici en Brujas. Éste es el único personaje que puede entrar en consideración aquí.

Finalmente, nos encontramos en un terreno seguro en el caso del *Juicio Final* de Hans Memling en Danzig, cuyos donantes hasta ahora no han podido ser identificados. Esta obra salió de Brujas en 1473 en una galera que marchaba a Italia, pasando por Inglaterra, cargada, fundamentalmente, de alumbre. Cayó en manos del pirata hanseático Paul Benecke, y en el reparto del botín envió el cuadro a sus armadores de Danzig, los cuales lo hicieron colocar en la capilla de San Jorge de la iglesia de Nuestra Señora. De los dos escudos perfectamente identificables de los donantes en las alas, el que presenta unas tenazas únicamente puede pertenecer a la familia de los Tazzi o de los Tanagli. De los documentos de la corte borgoñona y de los contratos comerciales del archivo florentino se desprende que hubo un Angelo Tani que representaba los intereses de los Medici en Brujas antes de que esta responsabilidad pasara a Portinari. Dado que las armas del cuadro coinciden con esta familia, queda aclarada en primer lugar su iconografía: el santo titular es su santo patrón, el arcángel san Miguel; y, en segundo lugar, se explica la combinación heráldica ya que, de acuerdo con las listas florentinas de contribuyentes, en 1466 Angelo se casó con una cierta Caterina Tanagli, de quien tenemos la más detallada información gracias a las cartas en que la madre de Filippo Strozzi refiere sus intentos por casarla con su hijo. Angelo Tani y su mujer murieron en 1492 en Florencia y fueron enterrados en Santa Maria Novella.

Además del seguimiento de estas personalidades periféricas, para concretar las relaciones existentes entre el arte florentino y el arte flamenco es preciso recorrer una segunda vía que arranca del núcleo mismo de la cuestión: los inventarios conservados de las posesiones artísticas de los Medici, uno de los cuales fue publicado por Müntz a partir de una copia de 1512. El conferenciante dio con un inventario de la Villa Careggi del año 1482, seguramente redactado tras la muerte de Lucrezia de Medici. De éste se desprende que en dicha villa había al menos dieciséis de las denominadas «pinturas sobre paño» flamencas; de éstas, diez eran de contenido religioso y seis, sorprendentemente, de tema profano. En Müntz falta el término «pinturas sobre paño» y hay además otras divergencias; por ejemplo, en el primer cuadro, recogido como un *Enterramiento de Cristo* con cinco figuras secundarias, mientras que aquí se consigna como retablo de la *Resurrección con san Cosme como médico.* Es evidente que la entrada de Müntz coincide con la tabla de Roger van der Weyden de los Uffizi. Además, se mencionan: una tabla de lo Santos Padres —muy probablemente la *Thebaida,* ahora en el corredor de los Uffizi—, una «pintura sobre paño» con cuatro muchachas y tres hombres jóvenes, una Última Cena, un pavo real en una bandeja sobre un aparador, la entrada en Jerusalén, Cristo con Magdalena queriendo besar sus pies, el Camino de Emaús, una «pintura sobre paño» con pavos reales y otras aves, mujeres bañándose y un grupo bailando una «morisca» (en este punto parece inevitable pensar en los grabados Baldini, que tan sólo pueden entenderse como depositarios de la cultura cortesana borgoñona). A continuación, se habla de «pinturas sobre paño» de *San Jerónimo,* la *Crucifixión,* el *Entierro,* la *Anunciación,* dos cabezas de Cristo y de María, el *Nacimiento de Cristo* y la *Adoración de los Magos.*

Por lo que respecta a los temas profanos, Burckhardt ya ha llamado la atención sobre una habita-

BIBLOSARTE

ción del Palazzo Riccardi en que se describen «figuras de bacanal» rodeando una *quaresima*. De acuerdo a su interpretación —sin duda correcta—, se trataría de una caricatura de la Cuaresma. Ahora bien, una estampa florentina erróneamente llamada «Squarcione», representa una escena semejante; se trata de un ejemplar único de los Uffizi con figuras enteramente no italianas. El conferenciante encontró en Amsterdam la imagen de una procesión con figuras similares, claramente la representación de un desfile de carnaval.

Pero el tema que los italianos identificaron como característicamente flamenco era el de «san Jerónimo en su retiro», el erudito serenamente ensimismado rodeado por los instrumentos del escritorio. Lo que aprendieron de los flamencos no fue la representación de la vida en movimiento, sino el estado de ánimo interior. De este modo, Ghirlandaio y Botticelli competirían —Ghirlandaio con su *Jerónimo*, y Sandro Botticelli con *San Agustín*— para demostrar que eran capaces de hacer al fresco lo mejor del arte flamenco. Domenico permaneció fiel a su trayectoria, pero sólo consiguió pintar una miniatura de gran formato. Botticelli concibió su *San Agustín* de manera más retórica, de acuerdo con la sensibilidad más propiamente italiana. Poco después, también Ghirlandaio pintaría a los héroes romanos en el Palazzo Vecchio con el estilo de la oratoria forense. En cualquiera de los casos, la influencia flamenca constituyó tan sólo un episodio transitorio en la evolución del arte italiano.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

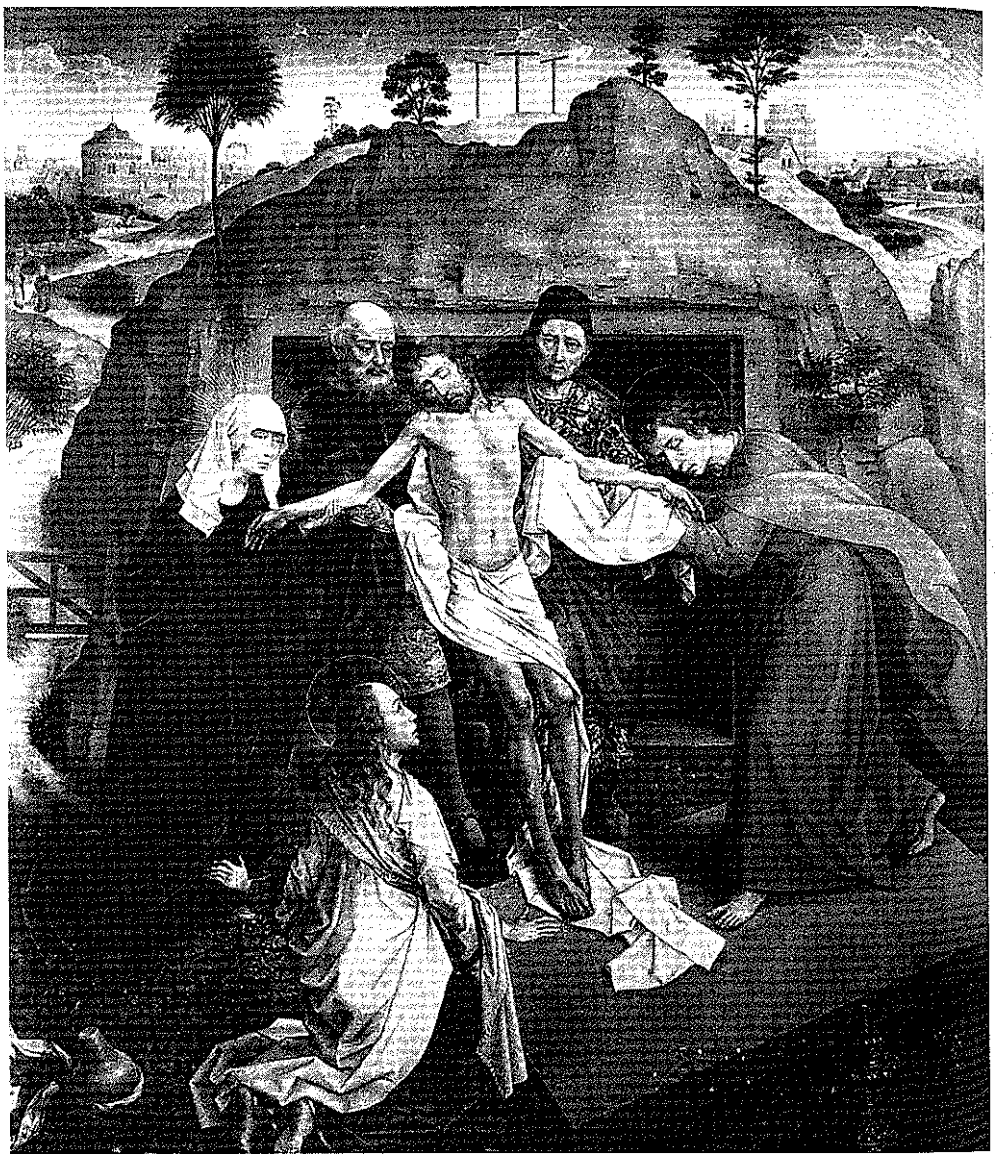
14. El *Entierro de Cristo* de Rogier van der Weyden en los Uffizi (1903)

El *Entierro de Cristo* (fig. 56) de Rogier van der Weyden en los Uffizi tuvo que haber impresionado la memoria juvenil de Miguel Ángel, tanto más cuanto que es una de las escasas pinturas flamencas de la colección de los Medici a la que Vasari hizo una mención especial: la *tavola in Careggi*, también referida como *bella tavola* por Guicciardini, fue atribuida a «Hansse» (Memling), el alumno de Rogier, por ambos autores. Su obvia —pero hasta ahora ignorada— referencia en el inventario de Villa Careggi de 1492 (ed. Müntz, 1888, p. 88) nos lleva a dos conclusiones: en primer lugar, la *tavola* sólo puede referirse al retablo de la capilla familiar, ya que la única otra tabla del inventario está fuera de consideración; y en segundo lugar, hemos de admitir que este retablo representaba un enterramiento de Cristo cuya temática y número de figuras coinciden perfectamente con la pintura de Rogier, pues se lo describe de la siguiente manera: «... el sepolcro del nostro Signore schonfitto di crocie e cinque altre fighure...» [el sepulcro de Nuestro Señor, desfigurado por el sufrimiento, y otras cinco figuras]. Es más, por sus medidas (110 cm de alto y 96 de ancho) encajaría en el altar todavía existente y bastante más ancho de la capilla familiar, ya que originariamente la pintura llevaba un marco lujosamente trabajado (véase Inventario ya citado antteriormente). Es poco probable que haya perdido sus paneles laterales ya que de haberlos tenido estarían consignados en el Inventario.

En consecuencia, la hipótesis de que el cuadro de Rogier de los Uffizi es el mismo que el *Santo Entierro* que vio Cyriaco en Ferrara es insostenible. Dejando a un lado que los Este difícilmente se habrían desprendido de la tabla central de su altar sin sus correspondientes alas (donde se encuentran el donante y Adán y Eva), la descripción de Cyriaco no se refiere al enterramiento de Cristo, sino a un tipo de representación completamente diferente: un descendimiento de la Cruz con sus detalles accesorios minuciosamente trabajados y una composición intensamente patética que es, precisamente, lo que aquí aparece amortiguado si lo comparamos con los famosos descendimientos de formato apaisado pintados por Rogier.

Por el contrario, el conferenciante cree ver un eco lejano de aquel *Descendimiento* en un tapiz del siglo XV que mostró en una fotografía. El dibujo que sirvió para dicho tapiz se remonta a Cosme Tura (fig. 57), como ha observado en primer lugar el consejero Sr. Bode. Ampliando la información dada por Goldschmidt, el conferenciante evocó otro ejemplo de la difusión de elementos nórdicos en el ambiente pictórico italiano. Se trata de nuevo de una *Pietà*, del conocido croquis de la colección Warwick antes atribuido a Miguel Ángel y ahora a Sebastiano del Piombo; en ella es palpable la influencia de la *Pietà* del grabador alemán E. S. (cf. fig. en el catálogo de la Gros-

BIBLOSARTE



56. *Entierro de Cristo*, Rogier van der Weyden, Florencia, Galleria degli Uffizi.

BIBLOSARTE

venor Gallery o en Berenson, lámina 147 y fig. 8 en Lützow, *Geschichte des deutschen Kupferstiches* [Berlín, 1889]).

Obras acusadamente nórdicas tuvieron un papel importante en la formación juvenil de los maestros clásicos del arte italiano; precisamente porque eran tan contrarias a su propio carácter, les estimularon a una transformación creadora.

57. *Entierro de Cristo*, tapiz, basado en Cosimo Tura.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

15. Sobre una pintura florentina que hubiera debido estar en la exposición de Primitivos Franceses (1904)

En un viaje por la provincia de Auvernia, hace algunos años, Paul Mantz se sorprendió al encontrar dos pinturas italianas en la iglesia de la pequeña ciudad de Aigueperse[1]: un *San Sebastián* de Andrea Mantenga y una *Adoración* de Benedetto Ghirlandaio (fig. 58). Aunque las circunstancias de Benedetto eran conocidas, Mantz fue la primera persona en descifrar la mutilada inscripción de la mitad derecha del cuadro que está en un *cartellino* en lo alto de la pared del establo. La inscripción es extremadamente difícil de leer y una parte de la misma es todavía dudosa, pero dice como sigue:

Je Benedit a Guirlandaje florentin
Ay fait de ma main ce tablautin
Mil CCCC...a b...n maison
de Monseigneur le con^ble Mon-
treau Daupin d'Auvergne.

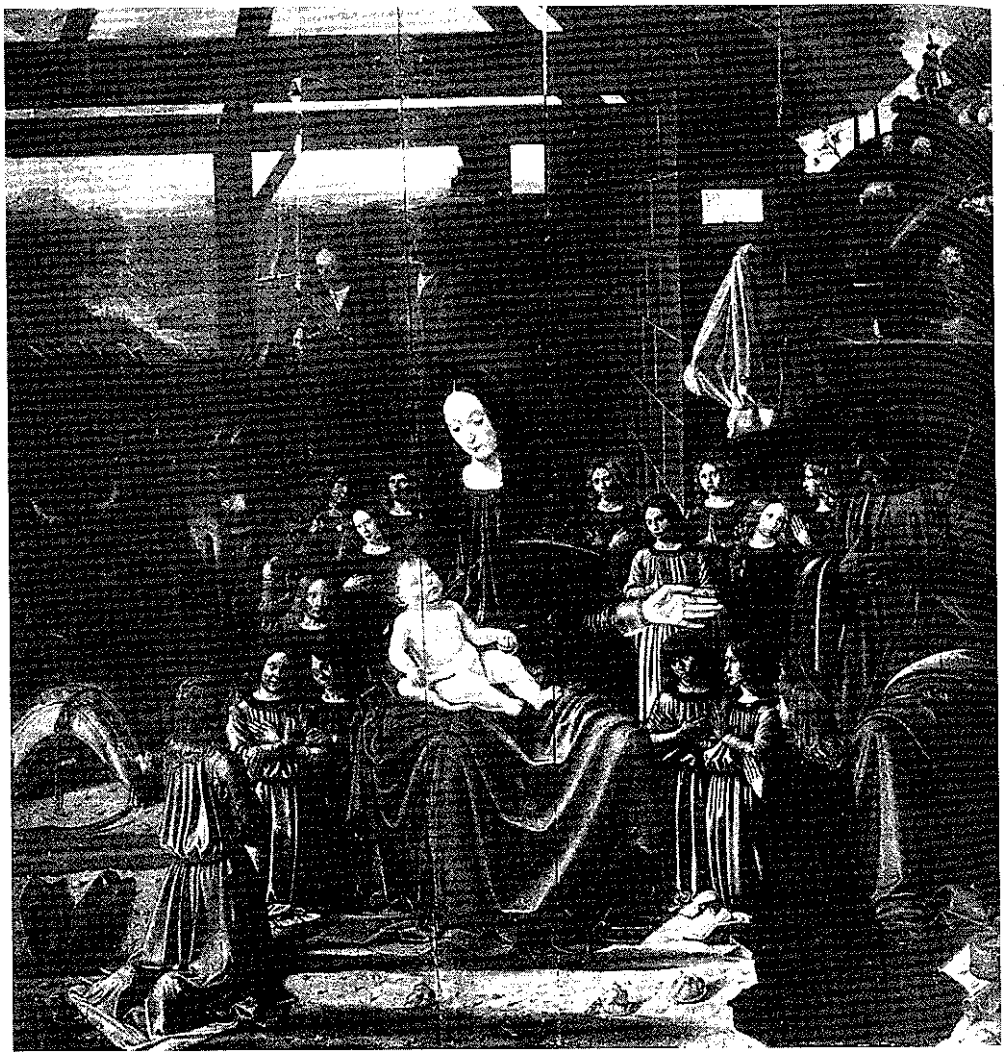
[Yo, Benedetto Ghirlandaio, florentino,
he pintado este cuadro con mi propia mano.
Mil cuatrocientos... casa
de mi señor condestable Mon-
treau Daupin d'Auvergne].

Mantz no daba reproducción alguna de la pintura y fue una grave omisión, particularmente, para alguien como yo, cuyo interés es descubrir cómo un artista florentino —cuya presencia estaba ya bien documentada en Francia— pudo haberse conducido en el ambiente francés. Por fin, a través de un amable amigo de Lyon, tuve éxito en obtener una fotografía del cuadro y estoy feliz de poder publicarla por primera vez en una revista florentina, aunque la fotografía no sea ni mucho menos satisfactoria, habiendo sido tomada con una luz muy pobre[2].

La reproducción aquí publicada me parece que hace evidente la característica más importante de la pintura: su estilo extrañamente «no italiano». En ausencia de la inscripción, sería difícil decir a ciencia cierta si éste fue el trabajo de un pintor flamenco o uno francés bajo influencia toscana, o el de un italiano a la manera francesa.

Lafenestre, en su introducción al catálogo de la exposición de los *Primitifs français* (p. xxix), se basa en documentos para profundizar en la personalidad franco-italiana del maestro, el normalmente conocido como el Maestro de Moulins o *Peintre des Bourbons*. Los documentos serán ciertamente de gran ayuda, pero, mientras tanto, pienso que un documento artístico tan importante como este cuadro de Benedetto —que por sí mismo debe suministrar una sólida base para el análisis estilístico de una serie completa de sus, hasta ahora, misteriosos trabajos— no tiene por qué ser omitido de una exposición de pintores primitivos franceses, aunque sólo fuera para mostrar que el espíritu de estos llamados primitivos no impedía un eclecticismo refinado.

BIBLOSARTE



58. *Adoración*, Benedetto Ghirlandaio, Aigueperse.

BIBLOSARTE

Esperamos, por tanto, que el cuadro de Ghirlandaio sea retirado de la remota iglesia de Aigueperse, e incluido en la exposición de los primitivos al lado de aquel *Peintre des Bourbons* que en una ocasión ha sido confundido con Benedetto, y que trabajó para Pierre II de Bourbon, hermano de Jean, el señor condestable que, con toda probabilidad, como ha mostrado Mantz, encargó a Ghirlandaio la *Adoración* de Aigueperse.

Notas

[1] «Une tournée en Auvergne», *Gazette des beaux-arts*, 34, (1886), pp. 381 y ss.

[2] Espero estar en posición de proveer una reproducción más adecuada brevemente.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

16. El trabajo campesino en los tapices flamencos (1907) *

Maurice Demaison[1] ha publicado las reproducciones de algunos tapices del nuevo Musée des Arts Décoratifs de París que son en su práctica totalidad notables ejemplos del tipo de decoración interior, monumental y práctica al mismo tiempo, que desde el siglo XIV era el bien más preciado de los coleccionistas tardomedievales.

De acuerdo, sin embargo, con su carácter originario, el tapiz que hoy es admirado en las exposiciones como un fósil de la cultura de la aristocracia, tenía entonces características más democráticas ya que, por su propia naturaleza, el tapiz *arazzo* no era una creación original única; al contrario, el tejedor podía repetir mecánicamente un mismo modelo —como un transmisor anónimo— tantas veces como le fuera solicitado; además, el tapiz no era inseparable de la pared —como sí lo era el fresco— sino que era un soporte iconográfico móvil; gracias a ello, desempeña en la historia de las artes reproducibles y en la de la difusión iconográfica algo así como el papel de ancestro del arte impreso, aquel cuyo producto más económico, el papel estampado, ha desplazado por completo al tapiz mural en la vivienda burguesa.

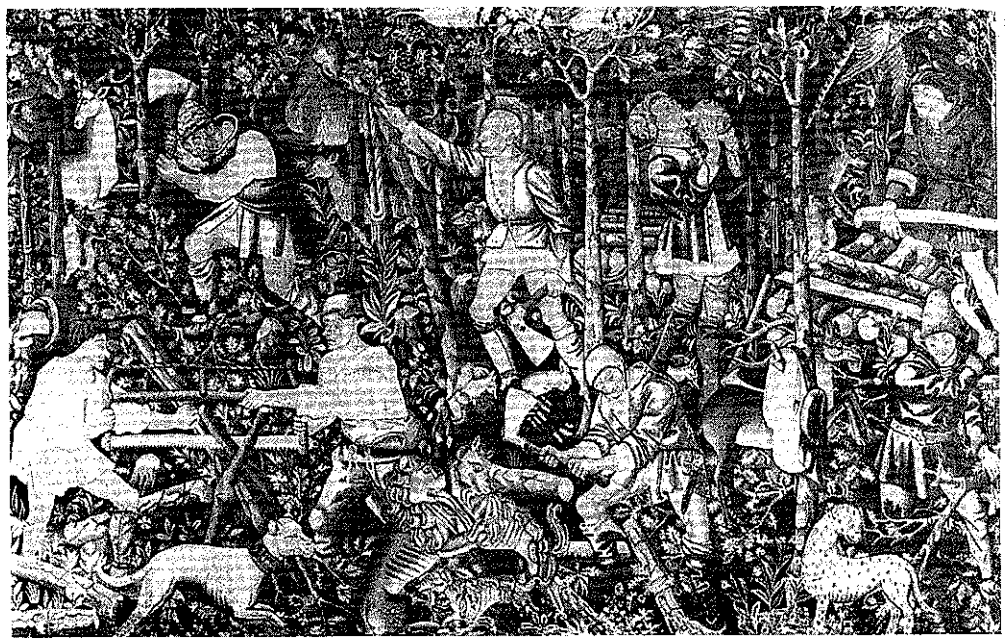
En estos soportes textiles, móviles aunque costosos, las figuras nórdicas rebasaron a tamaño natural las fronteras de Francia y de Flandes para difundir los relatos del pasado antiguo o caballeresco lujosamente vestidos *alla franzese*. Hasta en las propias cortes principescas italianas, y hasta acabado el primer Renacimiento, el nuevo estilo *all' antica* hubo de competir con los cortesanos *alla franzese* por su derecho a encarnar la Antigüedad resucitada[2]. A pesar de que sólo los títulos nos permitan hoy reconocer a los héroes del pasado pagano —Hércules, Alejandro, Trajano— en estas barrocas figuras cortesanas, el atractivo de sus brillantes accesorios siguió cautivando el gusto de los amantes del arte que eran auténticos coleccionistas de tesoros.

Al contrario de lo que ocurre con aquellos productos del instinto decorativo cortesano, nuestros tres tapices borgoñones representan por su composición e iconografía la resuelta capacidad de observación del realismo flamenco. Son variaciones sobre un mismo tema del arte de género popular: leñadores trabajando. Dos de estos tapices, uno más grande y otro más pequeño (figs. 59 y 60) son del siglo XV, el primero con toda seguridad y el segundo sólo probablemente. En cuanto al tercero (fig. 61), no puede ser anterior a comienzos del siglo XVI, como creo poder demostrar de la composición y los detalles de sus trajes.

En el tapiz más antiguo hay ocho leñadores de tamaño natural trabajando duramente en un bosque de robles, plasmados con una extraordinaria capacidad de observación. En el centro de la imagen un trabajador hace caer un árbol al que ha golpeado sobre las raíces; a su lado, un segundo leñador corta las

BIBLOSARTE

ramas más grandes de un tronco; en primer plano otros dos parten los troncos caídos con el hacha o con una tajadera en forma de hoz mientras dos robustos mozos se encargan de cortar con una sierra. Los leños partidos están siendo apilados por un hombre con un tocado en forma de turbante, mientras que su vecino, el único inactivo, repone fuerzas bebiendo con avidez de una gran botella.



59. *Campesinos trabajando,* tapiz flamenco, siglo XV, París, Musée des Arts Décoratifs.

Las figuras sorprenden por el naturalismo de su postura y por su expresión, a pesar de que han palidecido las medias tintas que daban vida a sus rostros. Por el contrario, falta el sentido de unidad que proporciona la perspectiva: las figuras tendrían que aparecer superpuestas, pero están unas encima de las otras, y el afán del tapicero por llenar la superficie, el *horror vacui,* destruye el espacio con un entramado de hojas y un hervidero de los más variados animales: monos, ciervos, corzos, faisanes, conejos, incluso, animales salvajes: un león, un lobo y un leopardo. Todos reunidos en el bosque con un fin meramente decorativo; ni siquiera el gran dogo de caza del primer plano parece albergar la intención de perturbar este paraíso animal. El perro lleva un escudo tejido en su collar: tres llaves vueltas hacia la derecha[3], el mismo que vemos arriba en el centro, sobre la mano del leñador que voltea el árbol. Como estas tres llaves pertenecen al escudo de la conocida familia borgoñona de los Rolin[4], se-

BIBLOSARTE

guimos esta dirección; recordé entonces que había leído algo referente a *bûcherons* en el libro de los tapices de Tournai de Soil[5] y la lacónica identificación heráldica cobró vida de repente. Algunos documentos prueban que los *bûcherons* o *bocherons* pertenecían al repertorio iconográfico del entonces afamado taller de Pasquier Grenier. En tres ocasiones —en los años 1461, 1466 y 1505— se mencionan leñadores como motivo exclusivo de ciclos completos de tapices. Su más antiguo comitente fue el propio señor del país, el duque Felipe el Bueno. El primer encargo de 1461 decía lo siguiente:

> Una cámara de tapices trabajada en lino y seda que contiene nueve piezas, seis cojines y una cubierta de banco, a saber: una cubierta de cama para la cama grande, un dosel, un cabecero (para dicha cama), una cubierta de cama para la cama pequeña y un cabecero (para dicha cama) y cuatro piezas murales recubiertas por completo con arbustos y follaje; dichas piezas han de mostrar varios personajes de gran tamaño, tales como campesinos y leñadores, actuando como si obraran y trabajaran de diversas maneras[6].

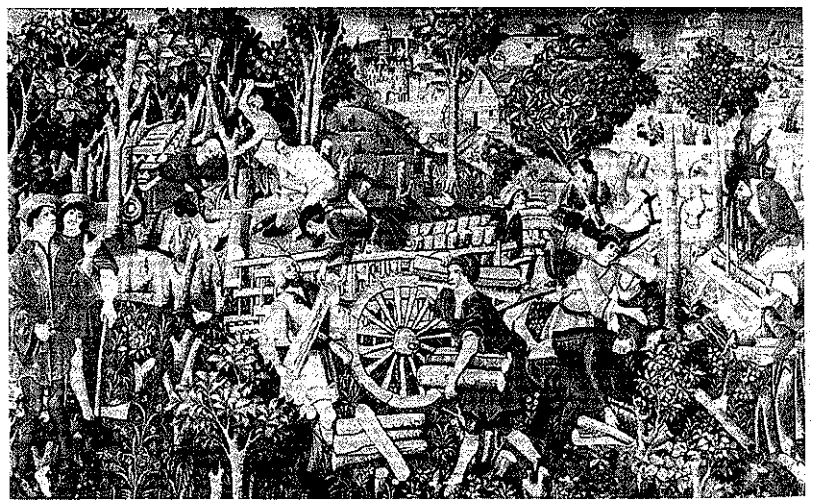
No sería posible caracterizar nuestra serie de tapices con mayor precisión y brevedad. Por cronología resultaría plausible que una *chambre* de este tipo hubiera sido confeccionada para Nicolás Rolin; pero no es demasiado probable que fuera la misma que la encargada por Felipe el Bueno, ya que en 1461 Rolin había caído en desgracia[7]. En cualquier caso, a Felipe el Bueno le agradaron particularmente estos *bocherons:* no sólo repitió este encargo en 1466 para hacer un regalo a su sobrina, la duquesa de Geldern, sino que además encargó al mismo tiempo que se fabricara una «cámara» para su hermana, la duquesa de Borbón. En este último caso habían de representarse *orangiers*, probablemente una variación sobre el mismo tema del trabajo con árboles. Resulta difícil imaginar escenas del cultivo de naranjas, ya que en aquel entonces no existían plantaciones de este tipo en el norte, pero es probable que la naranja fuera conocida entre los flamencos gracias a las pinturas que evocaban el sur, como demuestra por ejemplo un grupo de naranjos en el tríptico de van Eyck[8]; tal vez el trabajo de los campesinos en el cultivo de la misteriosa planta de las Hespérides hubiera satisfecho el gusto caprichoso del Duque; ¿procede quizá de esta serie el fragmento de tapiz de menor tamaño?[9]. Cualquiera que sea el caso, este tejido más pequeño pertenece al ciclo de los leñadores y, si no fuera por la absurda reducción del tamaño del tapiz —llevada a cabo recientemente—, podríamos considerarlo un cabecero parte del conjunto de colgaduras para una cama, en acuerdo con la dirección del Musée des Arts Décoratifs que ha decidido mostrarlo acertadamente como la tela interna de una cama gótica[10].

En 1505, los documentos de Tournai mencionan de nuevo una *Chambre... à personnages de bucherons* que pertenece a las tres famosas series de tapices que Felipe el Hermoso compró a Jean Grenier, el hijo de Pasquier, y que luego se llevó a España junto con una *Chambre... à personnages de vignerons*[11]. De este modo los viticultores también se hicieron con el papel que les correspondía dentro del drama pictórico de la vida del trabajo campesino[12]. En el segundo tapiz de leñadores de mayor tamaño (fig. 61), creemos reconocer los mismos tapices de la cámara de Jean Grenier antes mencionada; éste, a la hora de elaborar el cartón heredado de su padre, aplica a las tareas de serrar, recoger y cargar la leña los mismos motivos atentamente observados. Aquí ya se ha intentado lograr una composición espacial unificadora en perspectiva. Además, los personajes ya no se entregan «ingenuamente» a las duras labores de su trabajo sin preocuparse por su apariencia. El rostro del capataz que escucha al propietario de la tierra refleja ya la conciencia de una personalidad delicada, casi demasiado educada como para encontrar un verdadero placer con la ruda vida de los leñadores.

Los repetidos encargos del buen duque Felipe permiten suponer que tanto él como sus cortesanos —cuyo fuerte temperamento sólo externamente pudo civilizarse con el lujo del ceremonial cortesa-

BIBLOSARTE

60. *Campesinos trabajando*, tapiz flamenco, siglo XV, París, Musée des Arts Décoratifs.



61. *Campesinos trabajando*, tapiz flamenco, siglo XV, París, Musée des Arts Décoratifs.

BIBLOSARTE

no— encontraban *bon plaisir* en el grotesco ajetreo de sus leñadores, aun cuando las imágenes de honrados *paysan et bocheron* cubrieran un total de 135 metros cuadrados de la «cámara». El reino de la naturaleza, añorado en cualquier sociedad hipercivilizada, no estaba poblado en el norte por sátiros a la antigua, sino por los cómicos involuntarios a quienes forzaban al trabajo físico.

La contextualización del arte de género de Borgoña en su desarrollo histórico-estilístico no tiene otra dificultad que la de ignorar a los influyentes guardianes de las fronteras de nuestra disciplina de la Historia del Arte; en las regiones «inferiores» de las artes aplicadas descubriremos entonces una fuerza pictórica monumental. A partir de los escasos inventarios de tapices que se han conservado puede demostrarse convincentemente que, ya desde comienzos del siglo XV, se incorporaron las escenas de la vida cotidiana como tema característico de sus ciclos iconográficos.

Mencionaré tan sólo algunos ejemplos al azar: Valentine d'Orleans poseía en 1407 una *chambre... semée de bocherons et de bergiers*[13]. El papa Félix V[14] incluyó entre los tapices que se llevó consigo a Basilea en 1440 un *magnum tapissium grossarum gentium*, y el papa Pablo II[15] poseía un antiguo tapiz flamenco *cum hominibus ed mulieribus rusticalibus*. La novedad no radica tanto en el tema de género como en la sorprendente capacidad de Pasquier Grenier, o de su cartonista, para plasmar en figuras de tamaño natural la atractiva expresión de la actividad cotidiana.

También en Tournai nos encontramos, no obstante, con un precedente de mayor categoría: es probable que desfigurada bajo la superficie tejida se haya conservado en los tapices de Berna la imagen perdida de *La Justicia* de Rogier van der Weyden, gloriosa propiedad del Ayuntamiento de Bruselas. Carel van Mander[16] la elogiaba con las siguientes palabras:

> Pues él ha mejorado mucho nuestro arte al dar una apariencia más perfecta a sus trabajos mediante la invención y el tratamiento, tanto del dinamismo de las figuras como de la composición y la caracterización de las agitaciones espirituales (tales como la aflicción, la ira o la alegría) según lo requiera el tema. Para la eternidad de su memoria pueden verse imágenes muy famosas creadas por él en el Ayuntamiento de Bruselas; a saber, cuatro escenas que se refieren a la Justicia. En primer lugar está la destacada y notable pintura en la que el anciano padre enfermo está en la cama mientras que su criminal hijo lo degüella.

En el propio elogio radica su limitación. Es verdad que el arte de la expresión propio de van der Weyden sale a flote en las cabezas del rapiz Herkinbald[17] con una claridad rayana en la mueca; pero los cuerpos, momificados por la pesada vestimenta contemporánea, entumecen la acción gestual y mímica a pesar de la agitación de sus extremidades. Por el contrario, los leñadores, libres de los trajes a la moda, pueden presentarse en una perfecta y natural conjunción de mímica y fisonomía con el estilo natural de la prosa.

Hasta este momento, la historia del arte sólo ha relacionado el nombre de Rolin con la producción más noble del arte eclesiástico: el canciller Rolin aparece arrodillado como donante ante la *Madonna* de Jan van Eyck en el Louvre y, de nuevo, como donante junto a su mujer en una de las alas del retablo del *Juicio Final* de su hospital en Beaune. El gusto personal de Rolin por las obras maestras del arte de devoción flamenco se reconciliaba con el de los contundentes tapices de leñadores, ya que una *compatibility* primitiva —la conciliabilidad artística de lo religioso y lo mundano— caracterizaba el gusto del coleccionista privado en aquella época de transición. El coleccionista iría evolucionando desde el guardián de tesoros propio de la cultura cortesana tardo-medieval hasta convertirse en el amante del arte fundador de museos que caracteriza la cultura del Renacimiento. La capacidad de apreciar el arte puro se oponía así a la refinada sensibilidad por el material que se había moldeado en la activa —aunque también lenta y llena de dificulta-

BIBLOSARTE

des— cultura comercial de Europa Occidental. El resultado fue una combinación de delicada sensibilidad hacia la calidad con el deseo desordenado de acumulación.

En contra de lo que podría esperarse, podemos obtener pruebas de este tipo de compatibilidad en la Italia de esa misma época; precisamente allí donde nuestra sensibilidad moderna sólo esperaría encontrar revelaciones de una noble autosuficiencia autóctona. Los reyes de Nápoles, los duques de Ferrara y los Medici de Florencia consideraban los tapices profanos que habían mandado tejer personalmente como una valiosa propiedad, lo mismo que las obras de devoción sobre tabla o lienzo que el propio Rogier van der Weyden había naturalizado en Italia[18]. Pero no sólo este modo festivo de recubrir las paredes domésticas, sino también las pinturas de género sobre lienzo, el más barato de sus sucedáneos, eran colocadas como *soprapporti* [[sobrepuertas]] en los salones de fiesta de Villa Careggi[19] y en el palacio urbano de los Medici. Ocurría esto en la misma época (ca. 1460) en que Piero y Antonio Pollaiuolo habían pintado en el palacio de la Via Larga los lienzos de los trabajos de Hércules con los que proclamaban el nuevo estilo ideal de la vida en movimiento después de haber conquistado el estandarte de la nueva fórmula de patética expresividad *[[pathosformeln]]* «a la antigua»[20].

En la pugna por conquistar la representación de la vida en movimiento, el arte de género monumental de los tapices borgoñones enfrentó, con una fuerza nada despreciable, su humor realista contra el *pathos* dionisiaco, hasta que el pleno Renacimiento italiano clásico redescubrió en la figura del sátiro una válvula de escape más adecuada a la sociedad humanista. El gesticulante bufón nórdico se batió en retirada ante el espíritu orgiástico, básico y elemental, del sátiro pagano, a quien la desnudez otorgaba la ventaja del doble juego de su rostro y su cuerpo. Más tarde, el sátiro perdería su viveza original al desgastarse en la metamorfosis de las formas. Fue entonces cuando los campesinos de Brueghel recuperaron su lugar en el reino del coleccionismo, algo que en realidad poseían desde antiguo: los privilegios propios del bufón de la cultura cortesana del final del Medievo.

Notas

[1] *Les Arts,* (1905), n.º 48.

[2] Cf. «Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine» en la *Rivista d'Arte,* (1905), n.º 7-8.

[3] Llaves blancas sobre campo azul, tal y como me hizo saber en un principio, amabilísimamente, el Sr. K. E. Schmidt en París; él también me hizo reparar en el escudo del collar del perro, que en la reproducción de *Les Arts* no puede distinguirse con claridad; sí resulta visible en nuestras nuevas reproducciones fotográficas, que hemos podido realizar gracias a la complaciente autorización del Sr. Metman.

[4] Cf. las reproducciones de la *Gazette des beaux-arts* 35, (1906), p. 23 y p. 25. En el caso de Rolin las llaves están vueltas (heráldicamente) a la izquierda, en el caso de su mujer hacia la derecha (heráldicamente).

[5] E. Soil, *Les Tapisseries de Tournai* (1892).

[6] «...plusieurs grans personnaiges come gens paysans et bocherons lesquels font manière de ouvrer et labourer ou dit bois par diverses façons». Soil, op. cit.. p. 378.

[7] El que el dogo presente de manera tan evidente el escudo podría estar en relación con el privilegio que se le había concedido, como destacada distinción, de poder cazar todo tipo de animales; cf. A. Perier, *N. Rolin,* (190), p. 317. Entretanto, también el hijo del canciller, Antonine Rolin, llegó a ser Grand-Véneur y su escudo (cf. de Raadt, *Scéaux Armoriés* III, p. 264) presenta las tres llaves, exactamente igual que en el tapiz, vueltas (heráldicamente) hacia la derecha, aunque divergen en que el escudo está enmarcado por un reborde de picos menudos (angrelado).

[8] Cf. F. Rosen, *Die Natur in der Kunst,* (1903), fig. 30.

[9] Esta suposición, que en un principio consideré muy atrevida porque no puede verse nada que tenga que ver con las naranjas en sí mismas, fue confirmada por el hecho de que recientemente encontré en París una repetición posterior de la *Chambre des Orangiers* en la que aparece representada la misma actividad y auténticos naranjos; si bien el motivo del trabajo no es el tema exclusivo de esta representación, en parte romántica.

[10] Expongo de manera pormenorizada las medidas de la *Chambre des orangiers* (Soil, p. 379) para facilitar otros estudios sobre tapices; al hacerlo considero que la vara de medir de Tournai medía 0,74125 = 0,75 m, de acuerdo con la información amablemente facilitada por el Sr. Hocquet.

BIBLOSARTE

Partes de la habitación	Altura		Anchura	
Couverture du lit	(6 1/2)	4,75 m	(7 1/2)	5,50 m
chiel	(5)	3,75 m	(6)	4,50 m
guttières (volantes que rodean el borde superior del dosel de la cama)	(3/4)	0,56 m	(4 1/2)	3,19 m
Couverture de couchette	(3)	2,25 m	(4)	3,00 m
Tappis de Muraille	(5 1/4)	3,93 m	(9)	6,75 m (doble)
« « «	(5 1/4)	3,93 m	(8 1/4)	6,18 m
« « «	(4 1/4)	3,93 m	(7)	5,24 m
banquier	(1 1/2)	1,12 m	(8)	6,00 m

[11] Soil, op. cit., p. 249.

[12] Se mencionan tapices con *boscherons* y *vignerons* como tapicerías inglesas antiguas en el *Mobilier de la couronne sous Louis XIV*, ed. Guiffrey I, (1885), p. 347. Hay dos tapices del siglo XV, uno en el Musée des Arts Décoratifs, otro en la Collection Gaillard (N.° 761) que pertenecen con toda probabilidad a aquella *Chambre des Vignerons*.

[13] *Recueil d'anciens Inventaires*, I (1896), p. 226.

[14] Cf. Müntz, *Historie Génerale de la Tapisserie*, p. 12, n. 2.

[15] Cf. Müntz, *Les Arts à la cour des Papes*, II, p. 282.

[16] *Das Leben der niederländischen Maler*, traducción de Hanns Floerke I, (1906), p. 75.

[17] Cf. fig. en Jubinal y después en Müntz, *La Tapisserie* (edición menor), p. 151.

[18] Cf. «Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance» en *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, (1902), y «Der Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden» en los *Ber. d. Kunstg. Ges.*, (1901).

[19] Cf. «Flandrische und Florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo dei Medici» en los *Ber. d. Kunstg. Ges.*, (1901).

[20] Cf. «Dürer und die italienische Antike» en las *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner.*

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

Antigüedad y vida moderna en el boato del Renacimiento

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

17. Un pliego del llamado «Maestro del *Hausbuch*» con dos escenas del cautiverio de Maximiliano en Brujas (1911)

Nota preliminar

El dibujo cuyo anverso y reverso se reproducen en fototipia a tamaño original fue adquirido por el Kupferstichkabinett de Berlín en 1910 en Stuttgart en la subasta de la Colección Lanna[1]. A pesar de que la literatura del denominado Maestro del *Hausbuch* ha crecido de forma extraordinaria, apenas se ha prestado atención a esta pieza[2]. La reproducción de estas obras es muy oportuna, especialmente cuando ya se han reproducido aquí otros cuatro dibujos atribuidos a este mismo maestro[3]. El pliego, cuyo papel no presenta marca de agua, tiene 27,5 cm de largo y 19 cm de ancho.

Lo inusual de estas representaciones, no fácilmente identificables, ha llevado a A. Warburg a intentar su interpretación. Los resultados de sus investigaciones sobre el sentido y el contenido de las composiciones arrojan nueva luz sobre la época en que se hicieron los dibujos así como sobre la identidad del dibujante.

Desde un análisis estrictamente formal es poco lo que hoy puede decirse, ya que todo lo que tiene que ver con el Maestro del *Hausbuch* atraviesa una fase de crisis. Es acertada la atribución —probablemente de Joseph Meder— del catálogo de la subasta «al estilo del Maestro del *Hausbuch*». La ambigüedad de la fórmula no debe, sin embargo, afectar la calidad de los dibujos. El trabajo no es una copia ni una reelaboración, sino más bien un somero rasguño —rayano en la rudeza, pero suelto y original— realizado en torno a 1500. Por ello, la imprecisión de la fórmula es acertada sólo a causa de la confusión que rodea la personalidad del Maestro del *Hausbuch* en medio del celo investigador de sus admiradores. Teniendo en cuenta que los dibujos del *Hausbuch* se reparten entre varios autores, suponemos que la labor de dispersión que ha realizado la crítica no se detendrá ante el conjunto de los grabados.

Aparte del *Hausbuch*, entre los escasos dibujos que se han atribuido al maestro destaca el extraordinario dibujo a punta de plata del Berlin Kupferstichkabinett, tanto por sus cualidades técnicas como por su delicadeza y gracia, cualidades inseparablemente vinculadas a la técnica. Los dos dibujos a pluma algo más rudos, también en Berlín, el tondo de Dresde y la *Crucifixión* de París están más próximos a nuestros bocetos[4]. Con todo, el trazo de los dibujos publicados aquí muestra mucha más soltura y audacia que los de las otras láminas mencionadas; sorprende su falta de normatividad en relación a lo que es frecuente en este periodo. No parece que esta línea impaciente e inquieta pueda corresponder a la mano de ningún maestro salvo a la de aquel grabador que hubiera roto con el procedimiento metódico del buril, sin tener predecesores ni haber dejado apenas sucesores.

BIBLOSARTE

Hasta donde es posible establecer una datación de acuerdo con el estilo y las vestimentas, nos inclinamos a datar este dibujo a finales de siglo. En el contexto de la actividad del «Maestro del *Hausbuch*», este trabajo parece encontrarse entre los más tardíos, tal vez el último. Con esta opinión no pretendemos excluir que pueda realizarse una datación mejor fundada, tal vez en las próximas investigaciones sobre este mismo tema. El número 1511 escrito sobre la representación de la misa no merece ninguna confianza. Supongo que fue añadido más tarde con otra tinta junto a un monograma de Durero falso del que sólo se distingue una débil huella.

Max J. Friedländer

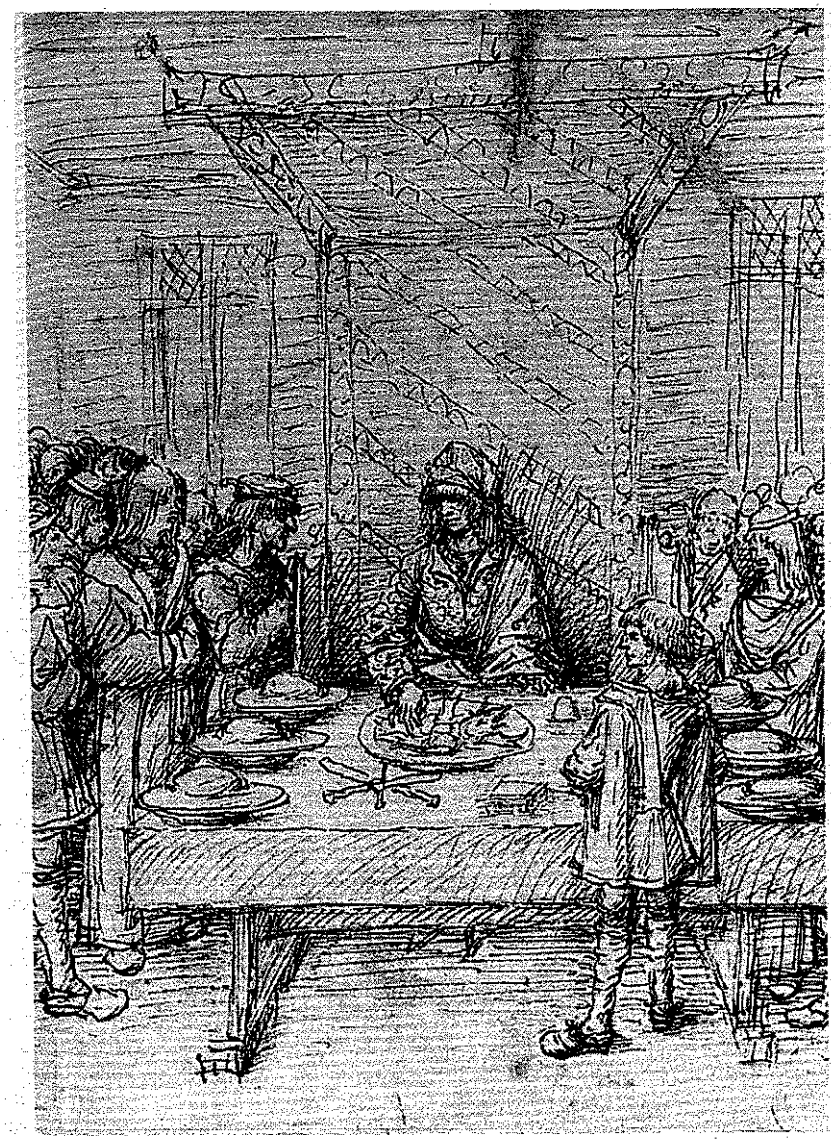
La hoja del denominado «Maestro del *Hausbuch*» procedente de la Colección Lanna, que ha adquirido el Kupferstichkabinett de Berlín, muestra
* en una de sus caras una misa solemne (fig. 63) y en la otra un banquete mundano (fig. 62). La misa se representa en el momento inmediatamente anterior a su culminación: delante de un altar amplio y sencillo sobre el que arden dos grandes cirios vemos al sacerdote a punto de celebrar la consagración; los dos diáconos arrodillados levantan el borde de su casulla para ayudarle en su genuflexión[5]. Sin embargo, la atención de los legos presentes a ambos lados del altar no está en la ceremonia, sino en la escena que tiene lugar junto al altar mayor, como si se tratara de uno de los *tableaux vivants* de las fiestas flamencas de aquel entonces[6]. La cortina que cierra el cubículo ha sido corrida, lo que nos permite ver a un aristócrata vestido con un largo jubón forrado de piel. Está arrodillado junto a un pequeño altar, con la cabeza descubierta y las manos sobre
* un grueso cojín de altar (?). Le asiste a su lado una
* figura de menor tamaño, un hombre arrodillado con las manos juntas.

La técnica del dibujo revela que el laico arrodillado junto al altar es el personaje principal pues, mientras que el Maestro de *Hausbuch* apenas abocetó el contorno del resto de las figuras con rápidos toques, la cabeza de este personaje está modelada con un sombreado gradual. A golpe de vista reparamos en su parecido con los rasgos característicos e inconfundibles del retrato de Maximiliano; y al mismo tiempo vino a nuestra memoria el recuerdo de una de las más peligrosas aventuras de las que «Teuerdank» [Maximiliano] salió airoso: su cautiverio en Brujas, del que se libró el 16 de mayo de 1488, después de realizar un solemne juramento de paz en la Grande Place[7].

Desde el 5 de febrero, el Rey de Romanos había caído en las manos de los ciudadanos rebeldes de Brujas; allí tuvo que sufrir la humillación de ver a sus principales seguidores sacrificados al populacho de Brujas en el *Flaischpank*[8] de la Grande Place. Aunque ya amenazaba la mano justiciera del padre de Maximiliano, el Emperador, el cual se aproximaba al frente del ejército imperial, los habitantes de Brujas pudieron conseguir que el debilitado príncipe —«fort amagry et palle» [muy delgado y pálido][9]— jurara públicamente lo fundamental de las condiciones de paz que se le exigían.

Antes de hacerlo, sin embargo, los representantes de la ciudad de Brujas tuvieron que implorar perdón de rodillas ante el Rey de Romanos cuando éste apareció con su séquito en la ventana del Craenenburg, perdón que Maximiliano les otorgó clemente. Sólo entonces el príncipe se dirigió a la gran tribuna[10] que se había erigido en la Grande Place, frente al Craenenburg. Esa misma mañana habían salido en procesión, junto al Santísimo Sacramento, las reliquias de la Santa Cruz y de san Donaciano y se habían colocado sobre un altar junto al cual fue levantado «un triumphant siège pour le roi» [un asiento triunfante para el rey]; de hinojos ante este altar, con su manos sobre el Santo Sacramento y las reliquias[11], Maximiliano juró —entre otros detalles de menor importancia— que renunciaba a la regencia de su hijo Felipe, que retiraría las tropas alemanas de ocupación de los estados del país y que no habría venganza con los habitantes de Brujas. «Nous promectons de nostre franche voluncté,

BIBLOSARTE



62. *Banquete del rey Maximiliano,* del «maestro del *Hausbuch*», dibujo a pluma, Berlín, Kupferstichkabinett.

BIBLOSARTE

et jurons en bonne foi sur le sainct sacrement cy present, sur la sainte vraye croix, sur les evangiles de Notre-Seigneur, sur le précieux corps saint Donas, patron de paix, et sur le canon de la messe, de tenir...». Éstas fueron las palabras de Maximiliano según Molinet[12]. Acto seguido, el obispo sufragáneo de Tournay que oficiaba en el altar las sancionó solemenmente: «Et receut le serment souffragant de Tournay, lequel avait chanté la messe, et lequel incontinent tourna sa face vers l'autel, print le sacrement, chanta une oraison et bénédiction à ceulx qui garderoient la paix, et jectant malédiction sur les infracteurs d'icelle, puis les enfants crièrent Noël et l'on chanta Te Deum Laudamus». A continuación, prestaron idéntico juramento sobre la misma tribuna los señores de la nobleza, los representantes de los Estados y los ciudadanos de Brujas.

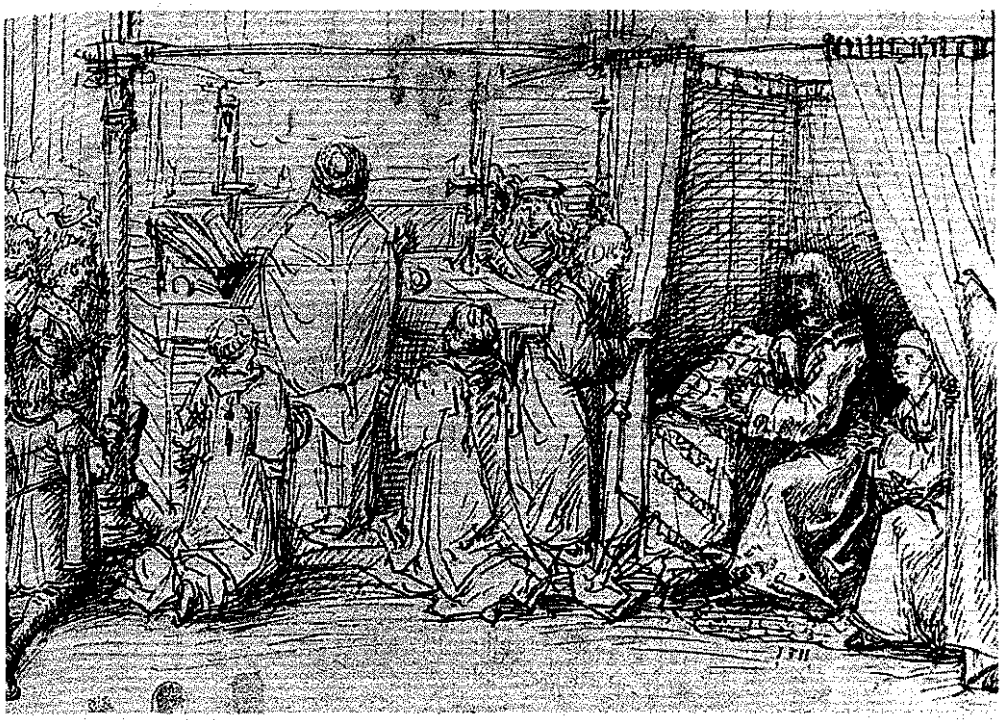
Mientras tanto, Felipe de Cleves asumía la pesada carga de responder del cumplimiento del tratado de paz jurado por Maximiliano quedando como rehén de los ganteses. El día 16 de mayo a mediodía, recién llegado a la ciudad, prestó el mismo juramento y con el mismo ceremonial solemne, en la iglesia de San Donaciano. Poco más tarde, en este mismo lugar el conde de Hanau[13] y el señor de Wolkenstein jurarían a los habitantes de Brujas que iban a reemplazar a Maximiliano como rehenes. Previamente, Felipe de Cleves se había encontrado con Maximiliano en el suntuoso banquete de paz que los habitantes de Brujas organizaron para el Rey y los Estados en casa de Jan Caneel, según expreso deseo de Maximiliano, inmediatamente después de la ceremonia del juramento de paz[14].

Tenemos reunidos así los tres elementos fundamentales de las dos representaciones de la hoja; el parecido propio de un retrato del hombre arrodillado junto a Maximiliano, la misa solemne que se desarrolla al lado y el banquete se alinean en una misma dirección, guardando su independencia, para permitir una interpretación histórica e iconológica. Sólo ahora estamos en condiciones de entender el significado y el vínculo que une los acontecimientos de esta hoja. Comprendemos por qué en la escena de la misa no se alude a un edificio arquitectónico; el altar está rodeado por sólo cuatro débiles columnas que parecen soportar sobre sus capiteles un pequeño baldaquino cuyas vigas se prolongan en el soporte de la cortina de la *chambre de tapisserie*. El énfasis de la composición en la duplicidad surge, tanto en su contenido como en su forma, de las condiciones históricas: el limitado espacio del altar de campaña donde se ofició la misa y, en estrecha proximidad, la sillería de tapicería donde se arrodilló el Rey, tal y como se mostraron el 16 de mayo de 1488 con evidente intensidad simbólica ante los ojos del pueblo flamenco.

En el banquete (fig. 62), el Príncipe aparece sentado a la mesa en solitario bajo un dosel cuyo lienzo posterior está decorado con ornamentos heráldicos en bandas diagonales como el tapiz que cubre el altar de campaña. El cocinero del Rey[15] se encuentra de pie, con la servilleta sobre el hombro, junto al lado largo de la mesa, mientras un joven gentilhombre con la cabeza descubierta y vestido con un largo jubón espera en el lado estrecho. A ambos lados de la mesa principesca se agolpan los espectadores y los invitados de la casa de Caneel. Resultan inconfundibles los rasgos del rostro y el peinado característicos de Maximiliano, aunque no con la claridad que en el primer dibujo al ir cubiertos por el «fyne roode schaerlaken bonette» [bonete de fino rojo escarlata] que llevaba aquel día[16]. Maximiliano parece colocar su mano sobre un gran plato con lucios que tiene en frente; delante de la fuente de pescado hay dos cuchillos de hoja ancha y un cubierto de menor tamaño (?) colocados de manera peculiar, superpuestos en forma de cruz: el 16 de mayo de 1488 era viernes, luego el plato es de pescado[17] porque se trata de una comida de vigilia.

El cotejo con las crónicas históricas subraya la inmediatez del estilo peculiar del dibujante. La selección retrospectiva de la crónica acentúa algo diferente. El artista ha proyectado el momento cumbre de la representación, la bendición eclesiástica del juramento del Príncipe, con la vivacidad de una

BIBLOSARTE



63. *Misa de paz del rey Maximiliano*, del «maestro del *Hausbuch*», dibujo a pluma, Berlín, Kupferstichkabinett.

experiencia visual; del mismo modo que el banquete tan sólo podía despertar la impresión de ser un momento de importancia histórica a los ojos de quienes lo contemplaron. Pero que el dibujante comprendía el verdadero significado de la ceremonia lo corrobora la figura del joven arrodillado en primer plano en el juramento: de forma inequívoca eleva su mano derecha haciendo el gesto propio del juramento[18].

Aunque el carácter peculiar del dibujo —el propio de una hoja volandera[19]— no puede coincidir directa y protocolariamente con las narraciones históricas que conocemos, sin embargo, sus rasgos fundamentales —cómo en un mismo día el Rey de Romanos restableció las relaciones pacíficas con sus súbditos flamencos, primero, con la asistencia pública a una misa solemne e, inmediatamente después, con la participación en un banquete profano, así como el parecido con Maximiliano de la figura central— confirman suficientemente nuestra interpretación de los dibujos como un reflejo artístico de las ceremonias que tuvieron lugar el 16 de mayo de 1488 entre la Grande Place y la casa de Jan Caneel en Brujas.

BIBLOSARTE

Notas

[1] Catálogo de la subasta, n.º 27.

[2] Cf. L. Baer, *Monatshefte fur Kunstwissenschaft,* (1910), pp. 408 y ss.

[3] Cf. *Jahrbuch* XX, p. 177, XXV, p. 142, XXVI, p. 68.

[4] Dejo al margen, por considerarlas más o menos dudosas, las láminas que recientemente se han reivindicado en Erlangen como obra del Maestro del *Hausbuch.*

[5] Cf. Gihr, *Das heilige Messopfer,* (1907), y Hartmann, *Repertorium Rituum* (1908), pp. 445 y ss.

[6] Cf., por ejemplo, el manuscrito Hamilton que representa las festividades celebradas en Bruselas en 1496 (78.D.13) en el Kupferstichkabinett, Berlín.

[7] Exposición general de los hechos en Kervyn de Lettenhove, *Histoire de Flandre,* V (1850), pp. 347 y ss., y Pirenne, *Geschichte Belgiens,* III (1907), pp. 57 y ss. De las fuentes contemporáneas he utilizado fundamentalmente: el informe dirigido al magistrado v. Ypern, escrito inmediatamente después por Jean Steelant; cf. Diegerick, *Correspondance des Magistrats d'Ypres,* (1853), pp. 212 y ss.; *Het boeck van al't gene datter gheschiedt is binnen Brugghe, sichtent Jaer 1477, 14 Februarii, tot 1491,* uitgegeven door C. C(arton), (Gante, 1859); Despars, Nic., *Cronijke van den Lande ende Graefscepe v. Vlaenderen,* ed. de Joonghe IV, (1840), pp. 402 y ss.; Jean Molinet, *Chroniques,* ed. Buchon III, 1828; Olivier de la Marche, *Mémoires,* ed. Beaune-Arbaumont, (1885); *Wilwolt von Schaumburg* (Bibl. Liter. Verein, 1859); Rollius en Raym Duellius, *Miscell I,* pp. 247 y otras.

[8] Cf. *Wilwolt,* op. cit., pp. 78 y ss.

[9] Anthoine de Fontaine en Gachard, *Correspondance inédite de Maximilien,* I, p. 80.

[10] Según Steelant, op. cit., p. 214, su superficie era de 6 varas por 4, lo cual, si se considera (siguiendo la información amablemente facilitada por el Sr. Gulliots van Severen) que la vara era de 3,78 m, supone aproximadamente 23 m de ancho por 15 m de profundidad; Het Boeck, op. cit., p. 221, consigna *86 pies de ancho por 56 pies de alto.*

[11] «Dit alzo ghedaen zynde, hy commende huut den huuze vorseyd, toot up de voorseyde stage, voor den voorseyden houtaer, daer up dat rustende was tglorieux lichame van Sinte Donaes, theleghe, ghebenedyd cruce van Onzer Liever Vrauwe ende ghebenedyde, *helich sacramend van Sinte Donaes, hy de* kuenync voorseyd, leyde up elc zyn hand, end hy zwoer daer, up zynen heed, up zyn borst, ende up zyn edelhede, den pays ende deendrachtichede te houdene...» *Het Boeck,* op. cit., p. 223.

[12] Molinet, op. cit., pp. 316-317.

[13] Molinet, op. cit. , pp. 311 y 349. Por lo que respecta a las relaciones del denominado Maestro del *Hausbuch* con el conde de Hanau, que han sido minuciosamente tratadas por Flechsig (*Zeitschrift für Bildende Kunst* VIII, 1897), tanto en el *Hausbuch* como en la imagen de la pareja de amantes de Gotha, *sería muy de desear que se determinara de manera exacta la* personalidad de este conde de Hanau; entrarían en consideración Felipe el Joven de Hanau-Münzenberg (1449-1500) y Felipe II de Hanau-Lichtenberg (1462-1504)

[14] «zo zyn alle de vors. Staten metten coninc ghegaen ten huuse van *Jan Caneele dar dat, by de begherte wille* ende ordonnancie van den coninc ghister avent by hem ghedaen, met hem alle t'samen gheghaen eten, de welke maeltyt die van Brugghe hadden ghedaen bereeden ende besorghen». Steelant, op. cit., p. 216. De acuerdo con la información amablemente facilitada por el Sr. Gilliodts gan Severen, los gastos de este banquete se asentaron de la siguiente manera: «Item doe betaelt ten causen van eene chierlike ende heerlike maeltydt ten huuse van Janne Caneele, de welke ghegheven was den prinze van den Romeynen ende alle den landen van onzen natuerliken heere ende prinze hertoghe Philips, als de voorseide coninc den pays bezworen hadde, coste XXIII lb. V s. IId».

[15] Según Rollius, op. cit., se autorizó que tuviera como séquito, entre otros, al cocinero de palacio Jörg y a un paje, de nombre Litbara o Bibara.

[16] «ende hy hadde an eenen zwarten fluweelen keerel, ende up zyn ooft, eene fyne roode schaerlaken bonette». *Het Boeck,* p. 222.

[17] No se puede descartar sin más la idea de que este plato de pescado tenga, de alguna manera, un significado más profundo cargado de simbolismo jurídico, sobre todo si tenemos en cuenta que, por ejemplo, en A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter,* (1902), se habla de un cura celebrante que, según la creencia popular, se transformó en un legendario celebrante-pez porque había ejecutado el rezo del canon silenciosamente; también en Wuttke, *Der deutsche Volksaberglaube,* (1900), p. 115, leemos que las espinas de la cabeza del lucio eran consideradas como instrumentos de la Pasión de Cristo. ¿No había en Borgoña un *Voeu du brochet*?

Naturalmente, ofrezco esta miscelánea sólo como material en bruto que ha de incitar a venir en nuestro auxilio a colegas más expertos en el campo de la ciencia de la cultura.

[18] De acuerdo con mi intento de interpretación, me parece sencillamente discordante prescindir de los llamativos distintivos de la dignidad propia del obispo sufragáneo (Gillis de Baerdemaeke, obispo de Sarepta, cf. Fris en *Compte Rendu de la Commission Royale d'Histoire,* p. 564) si no se pretende, de manera algo forzada, interpretar la cruz en y griega de la casulla como un palio mal entendido; también uno espera encontrar bosquejado el *documento del juramento en lugar del desproporcionado cojín* de altar, del mismo modo que su estampado tampoco me parece que tenga un carácter puramente ornamental.

[19] Resulta difícil admitir que se trate de una ilustración proyectada para una crónica que debía aparecer esencialmente

BIBLOSARTE

más tarde (hipótesis esta que se compaginaría mejor con justificadas consideraciones estilístico-críticas), porque ninguna de las dos partes implicadas tenía motivo alguno para transmitir a la posteridad justamente estos acontecimientos y menos aún con énfasis ilustrativo, ya que Maximiliano no cumplió el juramento que se le había obligado a hacer y el levantamiento flamenco puede considerarse como sofocado en torno a 1492. Desgraciadamente, ha desaparecido la *Payse*, impresa ese mismo día por Jean Brito (?) (cf. *Campbell* núm. 1373 y *Annales Soc. d'Emulation*, Brujas, 1897, p. 160). *

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

18. Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval (1913)

En el Décimo Congreso Internacional de Historia del Arte que se celebró en otoño de 1912 en Roma y para el que fueron gentilmente abiertas las estancias privadas del príncipe Doria, los participantes se vieron sorprendidos al ver que dos tapices nórdicos del siglo XV podían decorar monumentalmente las paredes de un *palazzo* romano. Ambos tapices flamencos (tejidos probablemente en Tournai entre 1450 y 1460) reúnen en su enorme superficie (4,30 m de alto por 10 m de ancho) una variopinta abundancia de figuras extranjeras que a lo largo de los siglos han visto desfilar frente a ellas la vida festiva italiana. La predilección por estos *arazzi* —tan prácticos y amenos a un mismo tiempo— era característica del coleccionismo del primer Renacimiento italiano, el cual no cuestionaba su derecho a contar leyendas e historias con su característico estilo anticlásico. Sólo más tarde, la introducción del cartón italiano en la plenitud del Renacimiento iría desplazando la influencia nórdica en los tapices flamencos destinados al mercado italiano.

Estos dos *gobelinos* borgoñones describen la vida de Alejandro el Grande (fig. 64): uno narra los hechos heroicos de su más temprana juventud, el otro las acciones más fabulosas del conquistador del mundo. Hay dos escenas de esto último: el rey viajando hacia el cielo en una celda metálica tirada por cuatro grifos ante el asombro del público y, a su lado, contemplamos cómo es obligado a sumergirse en el mar en el interior de un barril de cristal. Le reconocemos por sus facciones y por la corona en la escena de su recepción tras el desembarco y, de nuevo, fuertemente armado, en la mitad derecha del tapiz venciendo a horribles monstruos en la espesura de una selva virgen.

Esta imaginería que se presenta ante nosotros con la ingenuidad de un enorme libro de cuentos, era vista por la sociedad cultivada como una representación fiel y precisa de la historia, ya que responde con toda exactitud al *Romance de Alejandro,* el texto —originariamente griego— que libremente invadido de elementos fantásticos mantuvo vivo el recuerdo de Alejandro en Oriente y Occidente a través de innumerables manuscritos en veinticuatro lenguas diferentes. Recientemente, Friedrich Panzer ha publicado un artículo fascinante en los *Freiburger Münsterblätter* (1906) en el que muestra la amplia difusión internacional del ensayo de vuelo de Alejandro, su «ascensión con los grifos», en las obras más tempranas del arte y la literatura medievales.

Como fuente directa de nuestra ilustración debemos considerar la de Jean Wauquelin, el autor francés que escribió la historia del Gran Alejandro en 1450 para la corte borgoñona. Le concedemos ahora la palabra en una traducción libre según un manuscrito de Gotha:

BIBLOSARTE

Después de haber sometido los imperios de Oriente hasta la India, Alejandro llegó junto a una montaña tan alta que parecía tocar el cielo con su cima y, mientras contemplaba esta montaña, pensó para sí cómo podría llegar hasta arriba, más allá de las nubes, y saber qué cosa era el aire. De este modo, dispuso en un santiamén aquello que os voy a contar ahora. Hizo llamar a los carpinteros para que le confeccionaran una jaula tan grande que pudiera instalarse cómodamente en su interior. En cuanto estuvo lista mandó que trajeran ocho grifos, ya que tenía gran cantidad de ellos en su ejército pues llevaba consigo todas las cosas raras que había encontrado en la India, y mandó que los encadenaran firmemente a la jaula, dos a cada lado. Después, ordenó a sus barones que le esperaran hasta que recibiesen noticias suyas y, a continuación, 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. Tanto ascendieron que los barones perdieron de vista a su señor, la jaula y los pájaros, y lo mismo le ocurrió a él con ellos. Subieron tan alto que Alejandro sobrepasó con mucho la región del aire puro hasta llegar a la del fuego. Comenzó entonces a frotar con las esponjas los pies de sus pájaros, para refrescarlos, y él mismo se refrescó con ellas. Finalmente, llegó tan alto que ya sentía las llamas del fuego. Cuando dirigió su mirada hacia abajo se encontraba tan alto que, tal y como testifica la historia, la tierra le pareció un pequeño jardín rodeado por una cerca y el mar que circunda la tierra tan sólo una pequeña serpiente. Estando a esa altura temió que el plumaje de sus pájaros llegara a arder y entonces dirigió a Dios Todopoderoso el ruego de que, en su bondad y misericordia, le consintiera regresar a su pueblo sano y salvo, por su bien y el de su pueblo. El poder omnímodo de Dios cubrió entonces de nubes la jaula y los pájaros de tal modo que dieron marcha atrás y regresaron de nuevo a la tierra. Alejandro aterrizó a una distancia de más de diez jornadas de viaje del lugar donde estaba su ejército. Allí bajó de su jaula y agradeció a nuestro Señor el honor y la caridad de que le había hecho objeto al permitirle descender sano y salvo. Tras esto, Alejandro abandonó ese lugar y anduvo vagando de acá para allá preguntando por su ejército, hasta que lo encontró tras muchos esfuerzos seis días después. Fue recibido con gran alegría y honores militares: cuando lo vieron, sus barones salieron a su encuentro y le dieron una bienvenida tan solemne y respetuosa como quepa imaginar. Lo alabaron y ensalzaron, gritando: «¡Viva el rey Alejandro, señor y gobernador del mundo, del aire lo mismo que de la tierra!».

Ahora estamos en disposición de entender la escena que se muestra a la izquierda: Alejandro el Grande está sentado en una construcción metálica exquisitamente decorada; desde sus dos ventanas laterales sostiene sobre dos largas picas dos jamones en lo alto que excitan el apetito de cuatro grifos atados a la estructura incitándoles de este modo en su tarea aeronáutica. Sobre ellos, el gesto de prevención del Dios Padre en la gloria de los ángeles, alude a que los mortales tienen prohibido internarse más allá de la región del fuego. Debajo, sin embargo, Alejandro es saludado y su audacia admirada por sus cortesanos. Pero la hazaña problemática del vuelo no impedirá que Alejandro investigue el fondo del mar; Jean Wauquelin prosigue de este modo su narración:

Poco tiempo después creció en él el deseo de investigar el fondo del mar para ver sus maravillas, como había hecho con el aire. Hizo llamar a sus artesanos y, en seguida, les encargó que fabricaran un tonel de cristal tan alto y ancho que uno pudiera moverse dentro con comodidad. En un tonel semejante podría ver perfectamente todas las cosas que sucedieran allí debajo. A continuación, 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. Se introdujo en este tonel fabricado según sus deseos y además tomó consigo un par de lámparas; hizo entonces que obturaran la entrada, de

BIBLOSARTE

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, tal y como dijo a su regreso, y si no lo hubiera visto por sí mismo no lo hubiese creído; vio peces que caminaban sobre la tierra como cuadrúpedos, y otros que comían frutas de los árboles que había en el fondo del mar. Y ballenas de un tamaño completamente increíble y que, sin embargo, cuando intentaban acercarse a él retrocedían ante las resplandecientes lámparas que había llevado consigo. Y, en fin, no quiso desvelar ni siquiera la mitad de lo que había contemplado. Continuamente decía que había visto peces con forma de seres humanos, hombres y mujeres que caminaban a pie y que cazaban otros peces para comérselos del mismo modo que sobre la tierra se cazan animales. Una vez que hubo contemplado todas estas maravillas del mar a su antojo, hizo una señal para que lo subieran. Así lo hicieron y fue llevado de nuevo al barco. Allí rompió el tonel, salió de él y regresó a su tienda donde sus barones le esperaban con gran inquietud y preocupación, comenzando entonces a reprenderle por el peligro al que había expuesto su vida sin necesidad. Pero Alejandro respondió: «Señores míos, el hombre que quiere salvaguardar su honor o acrecentar su poder y su progreso ha de exponerse a menudo a los riesgos de la Fortuna; tampoco debe preocuparse en exceso en la presencia de sus enemigos y menos aún hablar injuriosamente de ellos, pues una palabra vacía no encierra ni valor ni fuerza; y una vez que me he expuesto a este peligro os asombraréis de lo sabiamente que gobernaré mi imperio a partir de ahora, porque he llegado a saber lo ventajoso que es poseer la fuerza en uno mismo, aun cuando la fuerza sin astucia no tenga demasiado valor; y digo esto porque en la profundidad del mar he visto peces muy pequeños que con maña conseguían vencer a los grandes, aunque nunca hubieran podido vencerles solamente con su fuerza».

En el interior del tonel de cristal, Alejandro sostiene una antorcha encendida en cada mano resplandeciendo entre las aguas a cuyas profundidades los guerreros barbudos del diminuto bote le han hecho descender colgado de una fuerte cadena. Las otras tres barcas, preocupantemente frágiles como la anterior, llevan a los restantes barones; éstos reman llevando sobre sus cabezas gorros griegos ricamente decorados, el mismo tipo de sombrero que caracterizaba el vestido de aquellos griegos que buscaban † en aquel entonces en Occidente ayuda contra los turcos. Con ello, el séquito de Alejandro del tapiz se revestía a los ojos de sus contemporáneos de un helenismo genuinamente histórico.

Las hazañas guerreras de Alejandro sobre la tierra flanquean sus tentativas de conquista de las más inaccesibles regiones. En el tercio izquierdo del tapiz (del que sólo aparece un fragmento en nuestra reproducción) puede verse el asedio y asalto a una fortaleza, mientras que a la derecha Alejandro subyuga a las espantosas criaturas con las que la imaginación medieval poblaba el «fin del mundo». Junto a sus compañeros aniquila armados con mazas los dragones salvajes y peludos que habitan la selva, incluidos aquellos monstruos velludos que tienen el rostro en medio del tronco. El propio Alejandro acuchilla a uno de estos engendros etnográficos.

Parece imposible encontrar algún nexo de unión entre las luces de la cultura clásica y este universo subterráneo de fantasmas infantiles. Sin embargo, reconocemos el núcleo del mito del antiguo culto solar romano-oriental. En mi opinión, en el ascenso y el descenso de Alejandro a través del universo re- † suena la leyenda del culto al dios solar, ascendiendo y descendiendo diariamente en su carro; es más, en el culto sirio a Malacbelo, éste aparece tirado por † cuatro grifos. Como es bien sabido, al final del periodo 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, esta novela tiene un fondo racional: el héroe Alejandro experimenta en este mundo la apoteosis solar gracias a su viaje con los grifos. Y aunque la prosa del escritor cortesano de Borgoña no diviniza a su príncipe convirtiéndolo en el dios so-

BIBLOSARTE

64. *Ascensión de Alejandro con los grifos y viaje a las profundidades del mar,* tapiz flamenco, siglo XV, Roma, Palazzo Doria.

lar de un culto poético a la naturaleza, sí lo saluda y lo venera como si se tratara de un Faetonte que regresara sano y salvo de un viaje lleno de peligros.

A pesar de su fascinación por todo lo fantástico y lo grotesco, Jean Wauquelin se recrea en contar la intrepidez de su habilidad práctica; y lo mismo hará justamente el artista que ha ideado el tapiz: sobre el mismo fondo donde cosecha fáciles laureles venciendo sobre seres fantasmagóricos, se desarrolla (a la izquierda) convincentemente el asedio a una fortaleza (aquí sólo reproducida en fragmento): un artillero dispara su mortero con una mano y con la otra protege su rostro de los gases de la pólvora; mientras tanto, el segundo artillero descubre la boca del cañón para permitir la salida del proyectil de piedra. En nuestro tapiz de Alejandro se manifiesta 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 fuego; debajo, los éxitos del espíritu inventor: el uso práctico del fuego por parte de los zapadores del duque de Borgoña, Felipe el Bueno.

La hipótesis de que los tapices de Alejandro fueran tejidos para Felipe el Bueno por Pasquier Grenier en Tournai la corrobora la documentación de un encargo semejante el año 1459, pero sobre todo, la circunstancia —hasta ahora inadvertida—

BIBLOSARTE

de que en ambos *arazzi* del Palacio Doria aparezcan retratados tanto él como su hijo Carlos el Temerario. Felipe el Bueno y su mujer aparecen en el papel de padres del héroe Alejandro en el primer tapiz (que analizaremos en otra ocasión), mientras que en nuestro *arazzo*, el Rey tiene las facciones de Carlos el Temerario (nacido en 1433). El príncipe Carlos descubrió la Antigüedad clásica en este romanticismo cortesano que identificaba halagadoramente al Felipe borgoñón con el macedonio. De esta forma se presentaba la Antigüedad pagana en la corte borgoñona proclamando —con crepusculares vestidos medievales— su entusiasmo por la Antigüedad.

Más tarde, en el prefacio de su libro sobre Alejandro dedicado a Carlos el Temerario, el portugués Vasco de Lucena se enorgullecía de haber suprimido en su obra la necia leyenda del Alejandro volador y buceador, considerándolo un signo del progreso científico de su método histórico. Sin embargo, ¿podría este Alejandro filológicamente depurado enardecer en Carlos el Temerario (quien desplegó estos tapices durante su encuentro con el emperador Federico III en 1473) su entusiasmo por el héroe señor del mundo, tanto como el del *Roman d'Alixandre* que había admirado desde su infancia? Fue en esta época cuando el primer Renacimiento italiano empezó a restaurar las formas clásicas; es indudable que esta reconstrucción trajo a la cultura europea un ideal realizable de grandeza humana, que serviría a la emancipación del hombre moderno del hechizo de su creencia en un pérfido mundo encantado. La representación de Alejandro con los nítidos perfiles de una figura clásica no significa necesariamente sentirle con mayor intensidad en el corazón.

En aquel mismo momento, la Europa cristiana «más educada» contemplaba impotente cómo Constantinopla caía ante el sultán Mehmet II, cuyo antepasado Bayaceto decía descender de Alejandro el Grande. Como parte del rescate por el príncipe de Borgoña, Juan —capturado en 1396 en la batalla de Nikopol—, el Sultán exigió, y obtuvo, tapices de Arras que narraban la historia de Alejandro. Del propio Mehmet II cuentan que se hacía leer a diario pasajes de la historia de Alejandro al objeto de aprender del gran macedonio a someter el mundo. ¿Y no eran en realidad estos poco artísticos guerreros turcos descendientes más legítimos de Alejandro que, por ejemplo, el pretendiente de Roxana, retratado con elegante y genuina estilización a la antigua por Sodoma en la Villa Farnesina?

En consecuencia, el tapiz del Palacio Doria, que hasta ahora no ha sido investigado científicamente, se revela como el más elocuente documento de la historia de la visión *[[Weltanschauung]]* de la Antigüedad clásica en la Europa Occidental. El sobrecargado realismo de sus vestimentas y su fantasía romántica —su estilo externamente anticlásico— no debe impedirnos ver que el recuerdo de la grandeza de la Antigüedad se mostraba en el norte con la misma energía que en Italia y que esta «Antigüedad a la borgoñona» contribuyó, lo mismo que la «italiana», a la gestación de aquel hombre moderno determinado a conquistar el mundo. Éste todavía se representaba la región del fuego como un mundo inaccesible incluso para poderosos seres orientales fantásticos, sin embargo, ya había sometido el elemento del fuego utilizándolo a su servicio en los cañones. No creo en absoluto exagerado decir que el aviador moderno que estudia el «actual» problema de la refrigeración de los motores entronca en un árbol genealógico espiritual que, a través del Carlos el Temerario que intentaba refrescar con esponjas húmedas los ardientes pies de los grifos con los que conquistar el cielo, se remonta hasta el «Grand Alixandre».

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

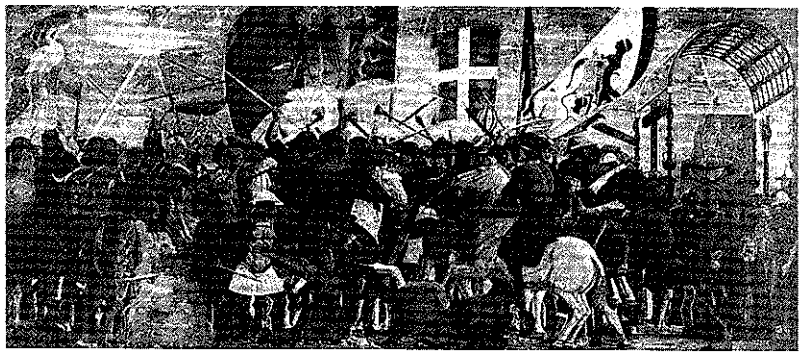
19. La *Batalla de Constantino*, de Piero della Francesca, según una acuarela de Johann Anton Ramboux (1912)

Ninguna obra del arte italiano nos hace sentir con mayor dolor la caducidad de las grandes creaciones pictóricas como lo hace el fresco de la *Batalla de Constantino* que pintara Piero della Francesca en Arezzo (fig. 68). Las paredes de la capilla del coro de San Francisco ya no pueden sostener los colores; la mitad derecha está tan deteriorada que la composición resulta irreconocible. Hasta ahora la elogiosa descripción de Vasari ha sido el único auxilio con que contábamos para imaginarnos las pinturas; dice así:

> *... merita lode grandissima; non meno che per aver fatto nell'altra faccia, dove è la fuga e la sommersione di Massenzio, un gruppo di cavalli in iscorcio così maravigliosamente condotti, che, rispetto a que' tempi, si possono chiamare troppo belli e troppo eccellenti. Fece in questa medesima storia un mezzo ignudo e mezzo vestito alla saracina, sopra un cavallo secco, molto ben ritrovato di notomia, poco nota nell'età sua.*
>
> [... merece grandísima alabanza, no sólo por haber hecho en la otra cara, donde está la huida y la inmersión de Massenzio, un grupo de caballos en escorzo maravillosamente guiados, que respecto a aquel tiempo se dirían demasiado bellos y demasiado excelentes. Hizo en esta misma historia un medio-desnudo a la sarracena, sobre un caballo enjuto, muy bien compuesto en anatomía, cosa poco frecuente en la época].

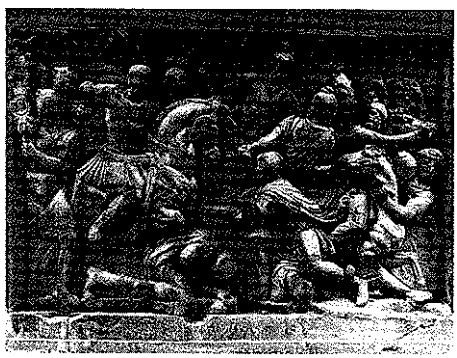
La acuarela de un artista alemán que les muestro en una fotografía a color reproduce la impresión que hubieron de producir los colores y los perfiles ahora desvanecidos del grupo de jinetes. Aunque las dos aguadas (en el original 245 x 255 mm) del renano Johann Anton Ramboux (1790-1866) realizadas *in situ* (figs. 66 y 69) tal vez no tengan la impronta de un *monarca dei pittori*, su sencilla fidelidad hace de ellas un fidedigno documento de incalculable valor para dar vida a la descripción de Vasari. Podemos ver al arquero sarraceno celebrado por Vasari partiendo al galope sobre su delgada montura como si de un jinete apocalíptico se tratara; detrás de él se agolpan los restantes jinetes que huyen de la pequeña cruz que Constantino sostiene con solemne serenidad —como si fuera un talismán mágico— desde la otra orilla del Tíber. Creemos en la fuerza victoriosa del Emperador sin necesidad de que se revista de la retórica triunfal del arco de Constantino (fig. 67), con el estilo más elevado de espíritu antiguo. La realidad contemporánea, tal y como es vista y moldeada por el temperamento de Piero, habla con monumental aplomo sin necesitar gestos arqueológico-heroicos; pues, aunque no haya sido advertido, Constantino tiene los rasgos y el vestido propios del emperador griego Juan Paleólogo quien llegó a Italia en aquellos años para reclamar el auxilio de Occidente en la lucha contra el sultán turco. El parecido con el retrato de la famo-

BIBLOSARTE



65. *Batalla de Chosroes*, Piero della Francesca, Arezzo, San Francesco.

66. Acuarela, a la manera de Piero della Francesca, de Johann Anton Ramboux, Düsseldorf, Akademie.

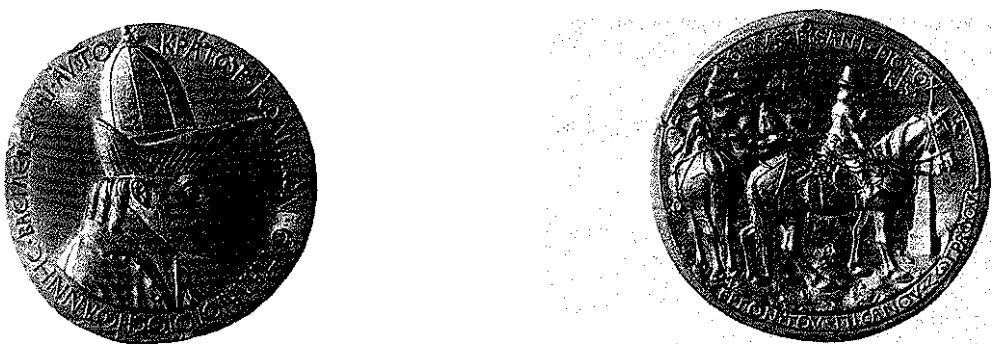


67. *Escena de una batalla*, relieve, Roma, arco de Constantino.

BIBLOSARTE

68. *Batalla de Constantino*, Piero della Francesca, Arezzo, San Francesco.

69. Acuarela, a la manera de Piero della Francesca, de Johann Anton Ramboux, Düsseldorf, Akademie.



70a y b. *Juan Paleólogo*, medalla retrato, Pisanello.

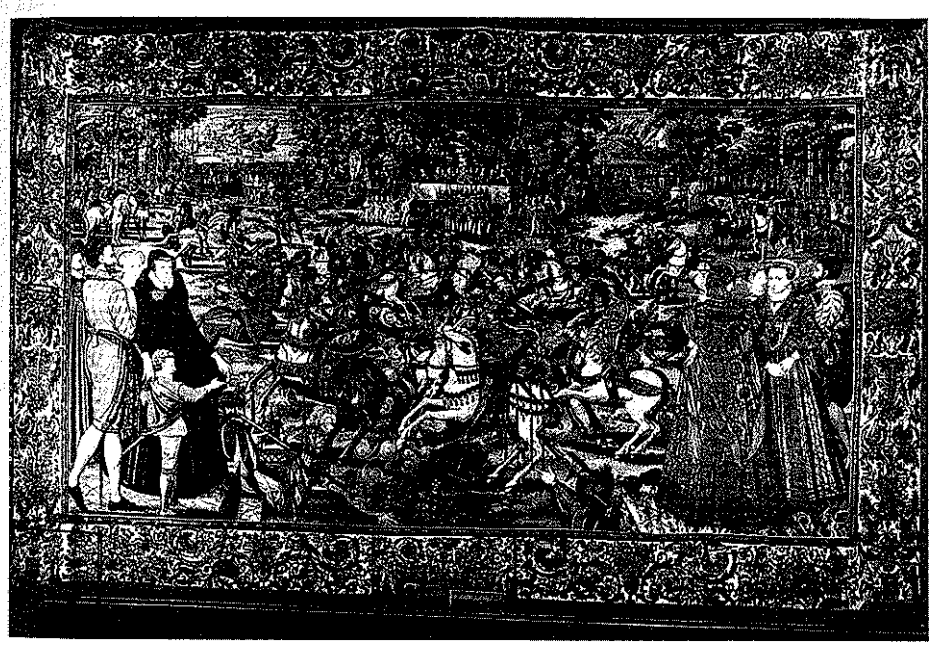
BIBLOSARTE

sa medalla de Pisanello (fig. 70) es tan evidente en los detalles del rostro, en la actitud general y en el traje que la medalla pudo haber sido su modelo directo; aunque Piero pudo haber visto personalmente al Emperador en Florencia en 1439. Parecen corroborar esta hipótesis las figuras tocadas con extraños gorros puntiagudos y mitras del fresco de la *Adoración de la Cruz*. Son el recuerdo de los tocados * que vio Piero en los representantes de la Iglesia de Oriente cuando acudieron a los concilios de Ferrara y Florencia para intentar en vano la unidad de la cristiandad. Bizancio presenta aquí su petición de auxilio contra el terror turco, emblematizándola en * la leyenda de la Cruz que era uno de los gloriosos títulos religiosos de la primera casa imperial cristiana; y es precisamente como símbolo de aquella amenaza como comparece el arquero asiático en las filas del ejército del emperador romano Majencio.

BIBLOSARTE

20. Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizi (1927)

Florencia, Kunsthistorisches Institut. El 29 de octubre de 1927, el profesor Warburg de Hamburgo inauguró el ciclo de conferencias de invierno en el salón de estudios del Instituto (Palazzo Guadagni). Habló sobre la importancia científica que ocho soberbios tapices de Bruselas de la galería principal



71. *Torneo, Bayona, 1565*, tapiz flamenco, Florencia, Galleria degli Uffizi.

BIBLOSARTE

72. *Colina de las musas en los festejos en honor de los embajadores polacos, 1573,* tapiz flamenco, Florencia, Galleria degli Uffizi.

de los Uffizi tienen para el estudio de la fiesta europea. Cuatro de ellos ya habían sido mostrados en el Museo de los *Arazzi.* Hace aproximadamente treinta años, con la ayuda de la dirección del museo, el conferenciante recopiló información sobre los cuatro restantes, y dos de ellos pudieron verse en una exposición en París en 1904. A pesar de todo, no fue posible la identificación precisa de los acontecimientos que se describen porque exigía el conocimiento preciso de las descripciones de festejos que se recogen en los escasos libros contemporáneos.

BIBLOSARTE

73. *Fiesta acuática*, Bayona, 1565, tapiz flamenco, Florencia, Galleria degli Uffizi.

Las fiestas que se representan en los tres tapices escogidos como ejemplos característicos por el conferenciante tuvieron lugar entre mayo y junio de 1565 en Bayona, y pueden identificarse con algunas de las celebraciones debidas a la invención de la reina viuda de Francia, Catalina de Medici, quien en aquella ocasión se reunió con su hija la reina Isabel de España. Las dos mujeres decidieron encubrir las diferencias político-religiosas que presagiaban una catástrofe entre Francia y España, con una nube festiva en la que la teología medieval y la hidalguía cortesana, aliadas con los dioses pa-

BIBLOSARTE

ganos, se pusieron al servicio de la erudición moderna en un mundo sólo posible en el reino de la alegoría.

En uno de los tapices, Catalina contempla desde un palco principesco un torneo entre príncipes franceses y gentilhombres (fig. 71). Han hecho su aparición guiados por dos carros; el amor divino y el amor terrenal luchan entre sí en forma alegórica. Los poemas de Baïf y otros similares de Ronsard, junto con los *faveurs* conservados en xilografías (fig. 75), demuestran que en la corte de los Valois una Psychomachia medieval intentaba inútilmente encontrar un estilo dramático propio sirviéndose del platonismo renacentista, algo que sólo mucho más tarde —en Florencia y en torno a 1600— sería logrado con la ópera.

La corriente francesa contemporánea de la italiana que se desarrolla paralelamente en la segunda mitad del siglo XVI busca una reforma del drama musical marcada por el gusto antiguo, pero sin ir más allá de una mera pantomima cantada, tal y como pudo demostrar el conferenciante a partir del ejemplo de la colina de las musas que aparece en otro de los ocho tapices; en éste podemos ver los festejos celebrados en la corte de los Valois en honor de los embajadores polacos (fig. 72).

El segundo tapiz de la serie de Bayona (fig. 73) representa una fiesta acuática con música organizada por la propia Catalina; dioses paganos humanizados y monstruos se acercan nadando para rendir homenaje a los Valois. No sólo asistimos a la lucha con una ballena gigantesca, sino que también hay sirenas tocando música cabalgando sobre delfines y tritones que aparecen al fondo. Hasta el señor de estos seres de la profundidad, Neptuno, se acerca sobre su carro de triunfo cubierto de nenúfares. El conferenciante utilizó esta representación (junto a motivos similares de otros tapices cuyo origen fue analizado iconológicamente) para iluminar —a través de obras de arte autónomo y aplicado— la importancia de la presencia continua de la Antigüedad en las fiestas cortesanas para el mantenimiento de la «Mneme social»; su función consistía en insuflar el universo de formas paganas en la cultura figurativa europea. Un ejemplo sorprendente y a la vez revelador de la fuerza vital del simbolismo pagano de la naturaleza a lo largo del tiempo es la imagen del rey de Inglaterra sobre un carro de triunfo tirado por caballos marinos que se muestra en los sellos actuales de Barbados (fig. 76). El modelo de este Neptuno señor del mundo está en su antepasado Carlos II, quien obtuvo esta metáfora del poder político directamente de las fiestas contemporáneas y de la cultura virgiliana de los anticuarios de corte (fig. 74).

La conferencia concluyó con un agradecimiento especial a la dirección de los Uffizi gracias a cuya reciente exposición de tapices se ha hecho posible por vez primera tener una visión de conjunto de estas obras de arte que son únicas en su calidad de documentos de la historia universal.

BIBLOSARTE

74. Sello de Carlos II de Inglaterra.

FAITES A BAYONNE. 41

Le premier fut celuy de MONSIEVR, comme le Parrain & Chef de la trouppe des Cheualiers HYRLANDOIS, lequel fut presenté à Madamoiselle de Longueuille de la part dudit SEIGNEVR, par l'vn des neuf Amours.

Ledit present estoit vne grande Medaille d'or pendue à vne chaine d'or: en ladite Medaille estoit la deuise de mondit Seigneur, telle que cy dessoubs.

L

75. *Favor worn*, Bayona, 1565, grabado en madera.

76. Sello de correos de Barbados.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

21. El vestuario de los *intermezzi* de 1589 (1895)

Los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de Cuentas* de Emilio de' Cavalieri

Ensayo histórico-artístico

Una vez hubo abandonado la púrpura cardenalicia en 1588, el Gran Duque Fernando I se atrevió a dar el paso que le convertiría en padre de la patria: escogió como esposa a Cristina de Lorena, la nieta de la reina de Francia, Catalina de Medici. En abril de 1589, la princesa francesa pisó tierra toscana como su futura señora, y en mayo fue aclamada en las fiestas con las que hacía un siglo que la sociedad florentina festejaba los grandes eventos de la familia Medici. Se han conservado minuciosas descripciones de estos festejos en los diarios de los Pavoni, Avallino y Benacci; Gualterotti nos cuenta cómo fueron los arcos de triunfo y Bastiano de' Rossi habla de la comedia y los *intermezzi*[1]. De acuerdo a estas descripciones, el orden de los festejos fue el siguiente:

El 1 de mayo llegaron los campesinos de Peretola trayendo un magnífico árbol de mayo.
El 2 de mayo por la noche los «Intronati Senesi» representaron la comedia *La pellegrina* del *dottore* Girolamo Bargagli con los *intermezzi* de Giovani de' Bardi di Vernio.
El 4 de mayo se representó el *Calcio a livrea* en la plaza de Santa Croce.
El 6 de mayo se repitieron los *intermezzi*, pero los «Gelosi» representaron la comedia *La zingana* con la *primadonna* Vittoria Piissimi en el papel de Zingana[2].
El 8 de mayo se representó la *Caccia di Leoni et Orsi et ogni sorte d'animali* en la plaza de Santa Croce. Tras la batalla entre ratas y gatos resultaron vencedoras las ratas «con gran riso di tutti».
El 11 de mayo se representaron la *Sbarra* y la famosa *Naumachia* en el patio del Palacio Pitti.
El 13 de mayo se repitieron de nuevo los *intermezzi* para los enviados venecianos que aún no los habían visto; esta vez los «Gelosi» representaron la comedia *Pazzia* de la autora Isabella Andreini representando ella misma el papel que daba título a la obra[3]. La escena culminante era aquella en que hablaba como «finta pazza» [locura fingida] en diversos idiomas:

... hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano ed in molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito: e tra le altre cose si mise a parlar Francese e di cantar certe canzonette pure alla Francese, che diedero tanto diletto alla serenissima sposa, che maggiore non si potria esprimere[4].

[... ora en español, ora en griego, ora en italiano y en otras muchas lenguas, pero siempre fuera de propósito: y entre otras cosas, se puso a hablar francés y a cantar cancioncillas a la francesa, que tanto placer dieron a la Serenísima esposa, que nada podría haberle gustado más].

El 23 de mayo se representó el *Corso al Saracino* y el 28 de ese mismo mes una *Mascherata de' Fiumi*.

BIBLOSARTE

Como puede verse, fue un verdadero compendio de la historia de la fiesta lo que desfiló ante los ojos de la princesa. Sin embargo, a pesar de estas minuciosas descripciones, resulta difícil obtener una imagen gráfica de lo que fue representado. El «primero de mayo» significa hoy en día algo muy distinto al árbol de mayo; en la plaza de Santa Croce ya no luchan leones, zorros y lobos, ni se juega † más al *Calcio;* de la *Sbarra* y el *Corso al Saracino* no quedan sino las armas y los arreos en las vitrinas de los museos; y, actualmente, buscamos en el teatro algo muy diferente de las «macchine quasi sopranaturali» de Buontalenti.

Sólo hay un modo de devolver a la vida estas descripciones que hoy nos parecen áridas o extrañas: intentando vincularlas a las obras de arte contemporáneas en las que se representan fiestas. Este proyecto nunca se ha puesto en práctica, ni en una investigación especializada ni en un ámbito más amplio. Pero habiendo tenido la fortuna de encontrar entre la inagotable riqueza de las colecciones y las bibliotecas florentinas los dibujos de * Buontalenti, el libro de las cuentas del vestuario teatral y algunos grabados que se refieren a los *intermezzi* de 1589, aprovecho con auténtico placer la oportunidad que se me ha confiado para intentar determinar el papel histórico que desempeñan los *intermezzi* de 1589 en el desarrollo del gusto teatral.

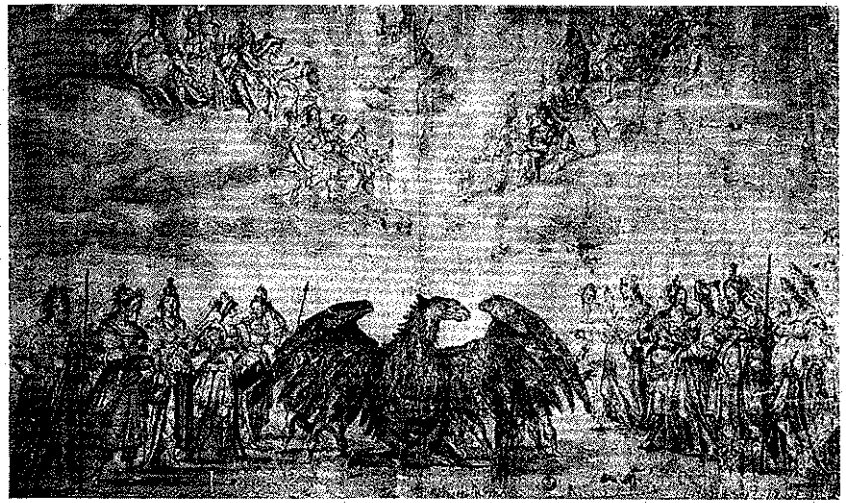
En todas las descripciones contemporáneas se considera que los intermedios fueron el punto culminante de los festejos de aquel entonces, valor que siempre le han reconocido las investigaciones históricas[5]. El espíritu director de los intermedios fue el conde Giovanni de' Bardi di Vernio, cuyo famoso círculo, la *Camerata,* constituyó el punto de partida de la *Riforma Melodrammatica* a la antigua. Le siguieron Emilio de' Cavalieri —verdadero intendente teatral y organizador de todo lo concerniente a los cantantes y actores— y Bernardo Buontalenti en la tramoya y el diseño de vestuario. En el «prólogo científico» debemos añadir un cuarto personaje, Bastiano de' Rossi, alias «l'Inferigno», primer secretario de la Academia della Crusca, encargado de llamar la atención del público educado sobre la idea central, los detalles particulares y sobre el sentido de los accesorios que habían sido sutilmente dispuestos. Su propia descripción de los festejos, exacta, minuciosa y erudita es nuestra fuente más importante.

En 1585, Bardi, Buontalenti y Rossi ya habían cooperado en la representación del *Amico Fido,* una comedia de Giovanni de' Bardi, desgraciadamente perdida, que fue representada en las bodas de Cesare d' Este con Virginia de Medici. Fue a raíz de la excelente impresión que le habían causado aquellas representaciones como el duque Fernando les encargó la dirección de las fiestas de 1589[6]; al grupo se sumó solo Emilio de' Cavalieri, quien desde el 3 de septiembre de 1588 era intendente general de las Bellas Artes[7].

En una primera aproximación puede parecer extraño o hasta incomprensible que el propio Bardi —el mismo amigo de Vincenzo Galilei y asesor de Caccini y Peri que, por sus notables conocimientos y gusto, había promovido la reforma melodramática a la antigua— fuera en 1589 el inspirador de estos pomposos *Intermezzi* en que dioses barrocamente vestidos cantaban a una pareja de novios principescos con la música de los madrigales de Marenzio y Malvezzi. Porque la «varietà» que despertaba el entusiasmo del público cortesano era justamente el principal obstáculo para el desarrollo de una música y un arte dramático que tendía a la unidad psicológica. Pero será mejor no precipitarnos con un juicio severo antes de considerar que aunque Giovanni de' Bardi hizo ciertas concesiones al gusto cortesano, no dejó por ello de intentar enérgicamente que en las representaciones de 1585 y 1589 prevalecieran sus propias ideas, las cuales apuntaban a la búsqueda de una mayor claridad y armonía internas. Hasta el momento, este asunto ha sido olvidado.

En la descripción de 1585, de' Rossi expresa con claridad su disgusto al ver que era alterada la armonía de su idea original:

BIBLOSARTE



77. *Diseño para el intermedio primero de 1589*, Bernardo Buontalenti, dibujo, Florencia, Gabinetto delle Stampe.

Ma passiamo ad altro, e diciamo qual fu l'animo del poeta, quando, da principio, gli convenne cercar la favola per la rapresentazion de' detti intermedi, che fu questo, di ritrovarla con un sol filo, e poscia far nascer da quella tutte e sei le rappresentazion, che gli abbisiognavano. Ma fu giudicato opportuno alla' intenzione che s'aveva principalmente nel presente spettacolo, che innanzi ad ogni altra cosa s'attendese alla varietà: di maniera, che gli fu necessario, per cotal riguardo, perderne l'unità, e per conseguente il pregio, che per essa può guadagnarsi[8].

[Pero pasemos a otra cosa, y digamos cuál fue el ánimo del poeta, cuando, desde el principio, le convino buscar la fábula para la representación de dichos *intermedi*, que fue esto, de reencontrarla con un solo hilo, y de este modo hacer nacer de aquélla todas las otras seis que precisaba. Pero fue juzgado apropiado para la intención principal que se tenía para el presente espectáculo, que por encima de cualquier otra cosa se atendiese a la variedad; de manera que con tal fin le fue necesario perder la unidad, y, por consiguiente, el mérito, que por ésta puede ganarse].

En el gabinete de grabados de los Uffizi hay un dibujo (n.º 7059) a pluma y coloreado del propio Bernardo Buontalenti[9] que presenta la siguiente leyenda: «Primo intermedio. Inven. Fece Bernardo Buontalenti, architeto di...?». Sólo puede referirse al primer intermedio de 1585: en el centro, arriba, vemos a Júpiter entronizado sobre una nube; sobre otras cuatro nubes hay otras dieciocho diosas. Abajo a la izquierda hay cuatro musas guiadas por un dios barbado coronado de laurel (¿Apolo?); a la derecha, cinco musas guiadas por una diosa armada (¿Palas?); y en el centro, entre ellas, un águila gigantesca detrás de cuyas alas asoman cinco ángeles. El tema podría interpretarse como el envío de las musas y los genios desde el Olimpo. Pero, teniendo en cuenta que Rossi sólo habla de una misión de bendiciones *(beni): Virtù, Fede, Bellezza, Gioventù, Felicità, Sanità, Pace, Evento* —[virtud, fé, belleza, juventud, felicidad, salud, paz y éxito]— sin hacer mención ni de las musas ni del águila, no iríamos descaminados al considerar el dibujo de Buontalenti como un borrador para el primer *concetto* de Bardi que fue rechazado[10].

BIBLOSARTE

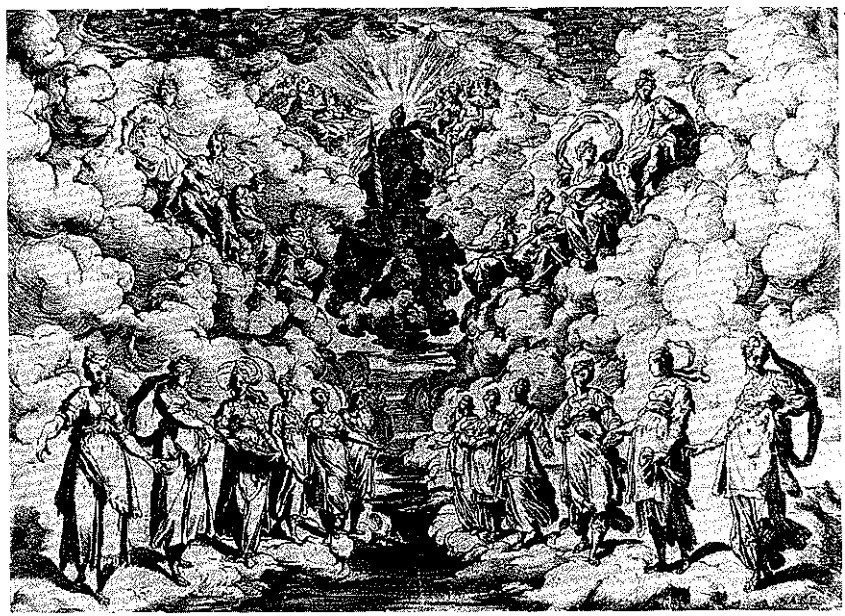
Pero dejemos este tema. Cualquiera que fuera el caso, en 1589, Giovanni de' Bardi consiguió unificar el contenido de los seis intermedios; los temas fueron los siguientes:

1. La armonía de las esferas.
2. La competición entre Musas y Piérides.
3. La lucha de Apolo contra Phytón.
4. La región de los demonios.
5. El *salvamento* de Arión.
6. Apolo y Baco con el Ritmo y la Armonía.

Como puede verse, todos estos intermedios son pantomimas de espíritu clásico (con madrigales ocasionales) dedicados al «poder de la música»[11] y, como se desprende incuestionablemente de la descripción de de' Rossi, fueron moldeados hasta sus más mínimos detalles siguiendo las indicaciones de los escritores de la Antigüedad.

Se dividen en dos grupos: los números 1, 4 y 6 son alegorías platónicas sobre el significado de la música en el cosmos, la «Musica mondana» como se decía en aquel entonces[12]; los números 2, 3 y 5 son representaciones de la vida de los dioses y los hombres en la era mítica que muestran los efectos psíquicos de la música; en una palabra, son ejemplos antiguos de «música humana».

Sorprendentemente en el primer grupo de los *Intermedi* de 1589, las ideas platónicas de la «música mundana» —la Armonía doria (1), el Ritmo y la Armonía (6) que suministraron a Bardi mismo el *appoggio puramente teoretico* para la reforma de la música en el sentido clásico[13]— aparecen en 1589 en la forma de figuras alegóricas barrocamente ornamentadas al sonido de la música madrigalesca; en segundo lugar, que también el mismo producto artístico del movimiento de reforma musical, la *Dafne* de Rinuccini y Peri, se encuentra en germen en



78. *Escena del intermedio primero de 1589*, Agostino Carracci, grabado.

BIBLOSARTE

el tercer intermedio en la lucha de Apolo con el dragón pítico. Nos encontramos así frente a la paradoja de que en el transcurso de unos pocos años y tratándose de las mismas personas, las misma ideas y fábulas de la Antigüedad fueron tratadas en versiones completamente opuestas.

¿A qué se debe este cambio en la influencia de la Antigüedad? Para poder contestar adecuadamente a esta pregunta es necesario que nos adentremos en el tema del primer y el tercer *Intermedi* y que analicemos el aparato escénico con el que fueron representadas.

Las eruditas observaciones de de' Rossi no son, como podría suponerse, puros escolios destinados a satisfacer a un público instruido sin ninguna importancia para la ejecución teatral; hay que tener en cuenta que los bocetos del vestuario de la propia mano de Bernardo Buontalenti que se recogen en un volumen compilatorio de la Palatina[14], así como el libro de cuentas del vestuario de los intermedios y de la *comedia*[15] muestran que el inventor, el compositor, el intendente, el diseñador y el tramoyista, sin olvidar tampoco al sastre, trabajaban de manera unitaria y enérgica con el objetivo de lograr una puesta en escena caracterizada hasta en sus últimos detalles por la fidelidad al gusto antiguo.

Para hacernos una idea de la disposición y agrupamiento teatral del conjunto tenemos, además de los dibujos de Buontalenti, cuatro grabados cuyo tema no ha sido correctamente interpretado, como tampoco se había comprendido la relación que los une. Dos estampas de Agostino Caracci reproducen libremente las escenas del primer y el tercer intermedios[16] y otras dos de Epifanio d'Alfiano, un monje de Vallombrosa, muestran las del segundo y el cuarto intermedios[17], como se pone inmediatamente de manifiesto al comparar los grabados con la descripción de de' Rossi.

Los grandes duques Cosimo, Francesco y Ferdinando no hubieron de lamentar que Bernardo Buontalenti —entonces un muchacho de apenas diez años de edad— fuera rescatado de la inundación de 1547: durante sesenta años sirvió a la familia como su arquitecto, edificó sus palacios, villas, jardines y fortalezas y, con el mismo celo, acompañó también con su arte los acontecimientos familiares de la casa principesca. Erigió el baptisterio para los bautizos; en Navidad confeccionó juguetes para los pequeños príncipes; construyó pupitres y un *perpetuum mobile;* lanzó fuegos artificiales para las fiestas de boda haciendo que el Olimpo en pleno descendiera sobre sus admiradas máquinas para congratular a los novios; y finalmente, fue él quien preparó las exequias de las solemnidades fúnebres[18].

En todo lo que hacía se reveló como un verdadero arquitecto del Renacimiento, demostrando que no carecía ni de formación ni de intereses teóricos. De este modo, en 1582, Oreste Vanocci Biringucci[19] le envió a petición suya una traducción de los *Moti Spiritali* de Erone Alessandrino, y él mismo compuso algunos *Tratatti di scultura* y un *Arte dell'Ingegnere*[20]. Sin embargo, la gloria que como cuenta Baldinucci le valió la visita breve pero cordial de Torquato Tasso en la Via Maggio[21] fue el conjunto de máquinas teatrales que hizo funcionar en la sala de teatro que se había construido en los Uffizi en 1585[22].

Los dibujos de Buontalenti se encuentran en el volumen de la *Palatina* que ya hemos mencionado. Se trata del segundo de dos volúmenes misceláneos con dibujos infolio que se encuentran entre las obras impresas (!) de la *Palatina* con la atribución errónea de Giulio Parigi[23]. En total son 260 dibujos que en su mayor parte se refieren a festejos que tuvieron lugar a lo largo de los siglos XVI y XVII, y sobre los cuales me extenderé en otra ocasión más extensamente. Los dibujos de Buontalenti[24] están pegados en las primeras 37 páginas; otro, sin embargo, se encuentra en la página 74. Teniendo en cuenta que seis de los folios tienen dibujos en su reverso (pp. 24, 32, 33, 34, 35 y 36) suman entonces cuarenta y cuatro dibujos, encuadernados juntos sin comprender su conexión. Se refieren al primero, al segundo, al tercero y al quinto *Intermedi:*

BIBLOSARTE

- Pertenecen al primer *intermezzo:* fol. 11 *(Armonía,* fig. 80), fol. 27 *(Necessitas* con las Parcas), fol. 28 *(Nugola* con Diana, Venus, Marte y Saturno), fol. 29 *(Nugola* con Mercurio, Apolo, Júpiter y Astrea), fol. 32-37 *(Sirenas de las diez esferas)* y fol. 74 (¿Vestal?).
- Al segundo *intermezzo:* fol. 7 *(gazzera:* un pico), fol. 8 (Musa), fol. 9 (Piéride), fol. 30^{v} y 331 (monte de las Hamadríades).
- Al tercer *intermezzo:* fol. 12 (Apolo), fol. 13-24 (parejas del coro délfico, fig. 84)[25], fol. 24^{v} (Apolo disparando una flecha, fig. 83), fol. 25 (el dragón, fig. 83).
- Al quinto *intermezzo:* fol. 1 (¿putto?), fol. 2 *(marinaro:* marinero), fol. 3 («mozo»), fol. 4 *(nochiere),* fol. 5 *(marinaro),* fol. 6 (Arión)[26], fol. 10 *(Ninfa marina).*

Hay anotaciones de tres manos diferentes: de la primera mano[27] son el nombre de los intérpretes en los *intermezzi* primero y tercero; otra mano distinta[28] añadió los nombres de los artistas para el quinto intermedio; las anotaciones de una tercera mano debajo de las figuras se refieren al color y al número de los trajes.

Por último, el *Libro de Cuentas* de Emilio de' Cavalieri[29] es un grueso volumen de 760 páginas y lo integran tres partes diferentes:

1. El denominado *Libro del Taglio,* que es un prospecto de los tejidos empleados (ciento noventa y cuatro páginas en folio).
2. El *Quadernaccio di Ricordi,* apuntes diarios sobre las telas compradas para confeccionar, salario de los sastres, recibos, etc. (trescientas ochenta y ocho páginas en folio).
3. Un conjunto de apuntes sueltos y cartas que en su mayor parte se refieren a la puesta en escena de la *Pellegrina.* Una solicitud de los Comici Gelosi, concerniente al equipamiento de la *Pazzia d'Issabella,* lleva una larga anotación autógrafa y la firma de Emilio de' Cavalieri.

El *Libro del Taglio* y el *Quadernaccio* están escritos por la misma mano[30]. Sólo aparecen datos referentes a los actores del primer *intermezzo* (*Quadernaccio,* pp. 291-296; *Notizie,* pp. 414-416 y 423-424). Se enumeran cuarenta y un artistas por su nombre. Dado que los dibujos de Buontalenti también tienen una numeración consecutiva que se corresponde con las leyendas que aparecen bajo los dibujos para el primer *intermezzo,* pueden hacerse corresponder los nombres de los actores con las figuras mencionadas por Rossi. Mientras que, como ya hemos hecho notar, sólo hay anotaciones personales referentes al *intermezzo* primero, en las páginas 300 a la 306 se consignan en seis tablas generales el número y el tipo de tejidos utilizados para cada *intermezzo;* asimismo, en la página 191 se especifica el número total de vestidos[31] por los que los sastres Oreto Belardi y Niccolò Serlori y sus cincuenta asistentes fueron pagados en septiembre de 1589. Oreto percibió, además, una remuneración extra por su trabajo en el ensayo general hecho en Cuaresma, y por la repetición de la *Commedia.* En la página 91, encontramos, incluso, una copia de la liquidación de los gastos de la *Sbarra* y de la *Commedia,* revisada el 26 de mayo de 1593 por los Uffitiali del Monte. En la *Commedia* y los intermedios se gastaron 30.255 florines, 4 libras y 11 s., y por la *Sbarra* 14.457 florines, —libras, 10 s. y 6 d.[32]—. Gracias a esta misma liquidación sabemos que fue organizado un ensayo general de las comedias en Siena. Pero los severos Uffitiali del Monte no quedaron satisfechos: juzgaron que las representaciones habían sido organizadas «con poca diligentia di risparmio» [con poco cuidado en el gasto].

Hasta los primeros días de octubre, los preparativos para la *Comedia* y los *Intermedios* se habían desarrollado con gran celeridad. Giovanni de' Bardi y Emilio de' Cavalieri se habían dividido las responsabilidades, y hacia fines de diciembre estaban listos los trajes de las figuras principales del *intermezzo* primero. El 4 de octubre de 1588. Oreto recibió «16 braccia di tela cilandrata» para hacer un traje «per uno que va in una nughola, et detto abi-

BIBLOSARTE

to serve per modello nel primo Intermedio» [para uno que va en una nube, y dicho hábito servirá de modelo para los del *Intermedio* primero][33]. Este *uno* era Cesarone Basso, y el papel que tenía que representar era el de la sirena de la octava esfera[34]. Esto se deduce observando que su nombre se encuentra debajo del boceto de mano del propio Buontalenti, y que ha servido de modelo para otras diez sirenas, cuyos trajes, como se demostrará más tarde, dieron comienzo a los preparativos de las fiestas.

Giovanni de' Bardi había escogido con admirable acierto una de las más profundas alegorías de Platón[35]. Según Platón (*República,* X, 617), la música armónica de las esferas se origina de la siguiente manera: del regazo de Necessitas desciende el huso diamantino que une como un eje los dos polos del universo. Las tres parcas, Láquesis, Clotos y Atropos, sentadas a los pies de su madre, hacen girar con ella el huso mientras cantan la eterna canción del pasado, el presente y el futuro. Con su canto se mezclan los sonidos que emiten las Sirenas, que mueven las ocho esferas que giran en torno al eje del universo; de este modo surge la armonía eterna, a partir de la conjunción de la necesidad y la naturaleza.

Estas son las palabras de Platón, una vez que ha descrito la posición del huso y de las esferas entre sí:

> *Fusum vero in Necessitatis genibus circumverti. Superne praeterea cuilibet circulo insistere Sirenem, quae una cum eo circumferatur, vocem unam, tonum unum emittentem; ex omnibus octo autem unam concinere harmoniam. Alias autem tres aequali intervallo circa sedentes in solio quamque, Necessitatis filias, Parcas, vestibus albis, capite coronato, Lachesin et Clotho et Atropon, ad Sirenum harmoniam canere, Lachesin praeterita, praesentia Clotho, Atropon futura, et Clotho quidem cum matre simul intermissione quadam temposis dextra manu tangentem fusi extimum volvere circuitum, Atropon vero sinistra interiores similiter; Lachesin denique alternis utraque manu tangere utrosque*[a,36].
>
> [El huso mismo daba vueltas entre las rodillas de la Necesidad, y sobre cada uno de los círculos se mantenía una Sirena, que giraba con él y emitía una sola voz y de un solo tono; las ocho voces de las ocho Sirenas formaban un conjunto armónico. A distancias iguales y en derredor, se encontraban sentadas otras tres mujeres, cada una ocupando su trono; no eran sino las Parcas, hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y ceñidas sus cabezas con una especie de ínfulas: sus nombres, Láquesis, Cloto y Atropos. Las tres acompañaban en su canto a las Sirenas; Láquesis, recordando los hechos pasados; Cloto, refiriendo los presentes, y Atropos, previendo los venideros. Cloto, colocada su mano derecha sobre el huso, aunque actuando por intervalos, facilitaba el giro del círculo exterior; Atropos, aplicando su mano izquierda, hacía lo propio con los círculos interiores, y Láquesis, por turno, imprimía movimiento con la derecha o con la izquierda y tanto al círculo exterior como a los interiores].

Bardi ha combinado intuitivamente estos pensamientos con otra idea de Platón[37]. Personificó la armonía del universo con la Armonía Doria —tenida como la más excelente por Platón, Aristóteles y por los teóricos del Renacimiento— y la hizo aparecer sobre el escenario como la armonía preestablecida que precede al canto alterno de las parcas y las esferas. De la armonía doria en su *Discorso:*

> *... della qual Música Doria, o tuono, che vogliamo dire, lodata oltre misura da tutti i gran Savj, ed altresì in altro luogo ragionandone Aristotele disse, che ella aveva del virile, del magnifico, e del divino, del grave, e dell'onorato, del modesto, del temperato e del convenevole*[38].
>
> [... de esta Música Doria, o tono, que decimos, alabada sin medida por todos los grades sabios; además, razona en otra parte Aristóteles diciendo que tenía algo de viril, algo del magnífico, y del divino, del grave y del honrado, del modesto, de templado, y conveniente].

Igualmente, el filósofo neoplatónico Francesco Patrizzi decía en su *Poética* sobre la armonía doria:

BIBLOSARTE

79. *Sirena,* Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.

80. *Armonía Doria,* Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.

81. *Tres planetas y astros,* Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.

BIBLOSARTE

... haveva del melanconico, e dell'austero, e perciò del virile, e del grande, e del grave, e del magnifico, e del maestrevole, e del divino; e appresso del temperato, del modesto, e del onorato, e convenevole[39].

[... tenía algo del melancólico, y del austero, y, por ello, del viril, y del grande, y grave, y del magnífico, y magistral, y del divino; y, después, algo del templado, del modesto, del honrado y del conveniente].

La idea de representar mitológicamente la armonía musical del universo era ya habitual entre los escritores del Quattrocento. Se solía imaginar a Apolo como alma musical del cosmos y en torno a él ocho musas moviendo las esferas[40]. Siete musas corresponden a los planetas, y Urania, a la octava esfera. Talía —de acuerdo a la fábula— permanecía sobre la Tierra. Las esferas novena y décima, que se añadieron en la Edad Media, se personificaban como «Primo Mobile» y «Prima Causa»[41]. Estas ideas, por ejemplo, están representadas en los grabados del denominado *Tarot* de Baldini[42].

Del mismo modo, en la *Harmonia Musicorum Instrumentorum* de Gafurius aparece representada la armonía del cosmos en la imagen de la lira de ocho cuerdas de Apolo. En la xilografía[43] puede verse a Apolo entronizado, a su derecha están las Gracias y sobre él pueden leerse las siguientes palabras: «Mentis Apollineae vis has movet undique musas» [la fuerza de la mente de Apolo mueve las musas por todos lados]. Desde los pies de Apolo desciende una sinuosa serpiente cuya triple cabeza toca la tierra. Sobre la espalda de la serpiente, los nombres griegos de los modos forman las ocho cuerdas de la lira. En los extremos de las cuerdas hay unos medallones circulares: a la derecha, las musas y, a la izquierda, los planetas[44].

Bardi, sin embargo, aun manteniendo la idea general, la ha transformado colocando en lugar de Apolo a la Necessitas y a las parcas, y a las sirenas, en lugar de las musas. Pero cedamos la palabra al propio Bastiano de' Rossi:

INTERMEDIO PRIMO[45]

Si rappresentò in questo intermedio le Serene celesti, guidate dall'Armonia, delle quali fa menzion Platone ne'libri della Repub.[46] *e due, oltre alle mentovate da lui, secondo l'opinion de'moderni*[47] *vi se n'aggiunse, cioè quelle della nona, e decima sfera. E perchè nello stesso luogo si trova scritto, che ciascuna delle dette Sirene siede sopra il cerchio, o circonferenza di esse sfere, e gira con essa circonferenza, e girando manda fuora una sola voce distesa, e di tutte se ne fa un'Armonia consonante; il Poeta, poichè Platone vuole, che da tutte ne nasca una consonante, e sola Armonia, e l'Armonia per natura va sempre avanti a color, che cantano, la diede loro per iscorta, e mandolla avanti in iscena. E perchè lo stesso Platone in altro luogo*[48] *de'medesimi libri della Repub. afferma la Doria di tutte l'altre Armonie esser la migliore, e Aristotele altresì, pur nella sua Republica*[49] *lo conferma, e oltr'a ciò dice, che tutti consentono lei aver dello stabile, e del virile, e propriamente della fortezza, la Doria*[50] *gli piaque di dimostrarci, e vestilla con abito, che aveva forte intenzione a questo costume: ma degli abiti più di sotto. Caduti le cortine si vide immantenente apparir nel Cielo una nugola, e in terra, avanti alla scena, d'ordine dorico, un tempietto di pietra rustica: in essa nugola una donna, che se ne veniva pian piano in terra, sonando un liuto, e cantando, oltre a quel del liuto, ch'ella sonava, al suono de gravicenbali, chitarroni, e arpi, che eran dentro alla Propettiva, il madrigal sottoscritto. Allato le sedevano, sì dall'una banda, come dall'altra, ma bene alquanto più basse, quasi ad ascoltare il suo canto, tre altre done*[51]*, tanto naturalmente, e con tal relievo dipinte, che parean vive. La musica fu d'Emilio de Cavalieri: le parole del trovatore degl'intermedi*[52].

Dalle celesti sfere,
Di celesti Sirene amica scorta,
L'Armonia son, ch'a voi vengo, o mortali:
Poscia che fino al Ciel battendo l'ali
L'alta fama n'apporta,
Che mai sì nobil coppia il Sol non vide,
Qual voi nouva Minerva, e forte Alcide.

BIBLOSARTE

INTERMEDIO PRIMERO

[En este *Intermedio* se representó *Las sirenas celestes,* guiadas por la Armonía, de las que hizo mención Platón en los libros de *La República,* y aquí, además de las que él menciona, se unen, según la opinión de los modernos, otras dos; a saber, las de la novena y la décima esferas. Y por eso, en el mismo lugar se halla escrito que cada una de las dichas sirenas se sienta sobre el cerco, o circunferencia de esas esferas, y gira con ella, y girando emite una única y amplia voz, y de todas sus voces se forma una Armonía consonante; como Platón dice que de todas ellas nace una sola Armonía consonante, y como la Armonía por naturaleza va siempre delante de quienes cantan, se hizo que ella abriera la escena. Y porque el mismo Platón en otro lugar de los mismos libros de *La República* afirma que la Doria es entre todas las mejor de las Armonías, y Aristóteles hace otro tanto también en su *República,* y además dice que todos están de acuerdo en que posee la estabilidad, la virilidad y la fortaleza, presenta a la Doria vestida con un traje estrechamente ligado a esta tradición, pero con trajes más a la moda. Cuando cae el telón se ve enseguida aparecer una nube en el cielo y, en la tierra, delante de la escena, un templete de piedra rústica de orden dórico. En dicha nube, una mujer, que descendía lentamente sobre la tierra, tocando un laúd y cantando el madrigal que está abajo escrito, además de con el laúd, al son de clavicordios, guitarrones y arpas que se encontraban dentro de la perspectiva. A su lado se sentaban otras tres mujeres, en ambas bandas pero algo más abajo, como para escuchar su canto, pintadas con tal relieve y tanta naturalidad que parecían vivas. La música fue de Emilio de' Cavalieri, y el texto, del trovador de los *intermezzi.*

De las esferas celestes,
Escolta y amiga de las Sirenas celestiales
Yo, Armonía, a vosotros vengo, oh, mortales:
Volando hasta el Cielo batiendo las alas
Proclame la elevada fama
que nunca el Sol contempló pareja tan noble
Como vosotros nueva Minerva, y fuerte Alcides].

Entontes la nube se abre:

... in manco tempo, ch'io non l'ho detto.
E ciò fu, che sparita, videro tutto quanto il Cielo stellato, con un sì fatto splendor, che lo iluminava, che l'avreste detto lume di luna: e la scena tutta in cambio di case (che a buona ragion pareva che si dovesson vedere) piena di nugole, alle vere sì somiglianti, che si dubitò, che non dovesser salire al Cielo a darne una pioggia. E mentre che tal cosa si riguardava, si vede di su la scena moversi quattro nugole, su le quali erano le mentovate Serene, che fecero di se non solamente improvvisa, ma sì bella mostra, e sì graziosa, e con tanta ricchezza, e magneficenza d'abiti, que come de sotto potrà vedersi, eccedevano il verisimile: e cominciarono tanto dolcemente a cantare questo suono in su liuti, e viole, che ben potevano, se la lor vista non gli avesse tenuti desti, con la dolcezza del canto loro, addormentar di profondo sonno, come vere Serene, gli ascoltatori.

Noi, che, cantando, le celeste sfere
Dolcemente rotar facciamo intorno,
In cosí lieto gioeno,
Lasciando il Paradiso,
Meraviglie più altere,
Cantiam d'una bell'alma, e d'un bel viso.

Le parole di questo canto, e gli altro madrigali, che seguono appresso in questo intermedio, furono composizione d'Ottavio Rinuccini, giovane geltil'huomo di questa patria, per molte rare sue qualità ragguardevole, e la Musica di Cristofano Malvezzi da Lucca Prete, e Maestro de Cappella in questa città. Cantato, ch'ell'ebbero, immantenente s'aperse il Cielo in tre luoghi, e comparve, con incredibil velocità, a quell'aperture, tre nugole. In quella del mezzo la Dea della Necessità con le Parche, e nell'altre i sette Pianeti, e Astrea: e tale fu lo splendore, che vi si vide per entro, e tale gli abiti degl'Iddei, e degli Eroi che si paoneggiavano in esso Cielo, ricchi d'oro, e di lucidi abbigliamenti, che potete ben parere ad ognuno, ch'el Paradiso s'aprisse, e che Paradiso fosse divenuto tutto l'Apparato, e la Prospettiva. Aperto il Cielo, in esso, e in terra cominciò a sentirsi una cosi dolce e forse non più udita melodía, che ben sembrava di Paradiso. Alla quale, oltre a gli strumenti, che sonarono al

BIBLOSARTE

canto dell'Armonía, e delle Serene, vi s'aggiunsero del Cielo, tromboni, traverse, e cetere. Finita la melodía, le Parche, le quali sedevano per egual distanzia, e toccanti il fuso, intorno alla madre Neccessità nel mezzo del Cielo, e che, come dice Platone, cantano all'Armonía di quelle Serene, Lachesi le passate, Cloto le presenti, e Atropo le cose a venire, cominciarono, richiamandole al Cielo, a cantare: e per far più dolce Armonía, parve al Poeta, che i Pianeti, che sedevano nell'altre aperture del Cielo, allato a quella del mezzo, cantassero anch'glino insieme con le tre Parche, e con esso loro la Madre Necessità. A qual canto movendosi le Serene in su le lor nugole, e andandosene verso il Cielo, cantando, e faccendo un gentil Dialogo, che fu questo, rispondevan loro a vicenda:

P. —Dolcissime Sirene,
Tornate al Cielo, e'n tanto
Facciam, cantando, a gara un dolce canto
S. —Non mai tanto splendore
Vide Argo, Cipro, o Delo.
P. —A voi, regali amanti,
Cediam noi tutti gran Numi del Cielo.
S. —Per lei non pur s'infiora,
Ma di Perle, e rubin s'ingemma Flora.
P. —Di puro argento ha l'onde
Arno, per voi Granduce, e d'or le sponde.
S. —Tessiam dunque ghirlande a sì gran Regi,
E sien di Paradiso i fiori, e i fregi.
P. —A lor fronte regal s'intrecci stelle,
S. —E Sole, e Luna, e cose alte, e più belle.

Fu veramente cosa mirabile, il vedere andarsene quelle nugole verso il Cielo, quasi cacciate dal Sole, lasciandosi sotto di mano in man, che salivano, un chiaro splendore. Arrivate le Serene al Cielo su dette nugole, soavemente cantando, finì il dialogo, e cominciarono tutti insieme, e le Parche e i Pianeti, ed elleno, in su i mentovati stumenti, novellamente a cantare:

Coppia gentil d'avventurosi Amanti,
Per cui non pure il Mondo
Si fa lieto, e giocondo,
E spere aver da voi
Schiera d'invitti, e gloriosi Eroi.
Ma fiammeggiante d'amoroso zelo
Canta, riendo, e festeggiando 'l Cielo.

[(...) en menos tiempo que tardo en decirlo.
Y así fue, que desaparecida ésta, se vio todo el cielo estrellado, creándose un resplandor que lo iluminaba todo como si se tratara de la luz de la luna; y la escena, en vez de casas (como esperaban razonablemente los espectadores), estaba tan llena de nubes que parecía la primavera, así que se dudaba que no fuesen a salir del cielo y a descargar su lluvia. Y mientras se observaba tal cosa, se vio moverse sobre la escena cuatro nubes sobre las cuales iban montadas las sirenas, cuya apariencia era no sólo inesperada, sino también bella y graciosa, con unos trajes tan ricos y magníficos que, como se verá más adelante, iban más allá de lo creíble; y comenzaron a cantar tan dulcemente al son de sus laúdes y violas que bien hubieran podido, si la visión no hubiese mantenido despierto al público, adormentar como auténticas sirenas con la dulzura de sus cantos a los oyentes.

Nosotras, que cantando, las esferas celestes
dulcemente giramos alrededor,
en un día tan alegre,
dejamos el paraíso,
para cantar mayores maravillas,
de un alma bella y un bello rostro.

Las letras de este canto, y los otros madrigales que le siguen en este *intermezzo*, fueron composiciones de Ottavio Rinuccini, joven gentilhombre de esta patria, admirable por sus múltiples singularidades; y la música de Cristófano da Lucca, clérigo y *maestro di Cappella* en esta ciudad. Una vez ellas hubieron cantado, se abrió el cielo por tres lugares y aparecieron con increíble velocidad en esas aperturas tres nubes. En la del medio estaba la diosa de la Necesidad con las Parcas y en las otras los siete planetas y Astrea. Y tal era el esplendor que se veía por dentro y tales los vestidos de los dioses y de los héroes que se exhibían en el cielo, ricos de oro y relucientes de aderezos, que bien podría parecerle a cada uno que se hubiera abierto el paraíso y que todo el aparato y la perspectiva se hubieran convertido en paraíso. Abierto el cielo, en éste y en la tierra comenzó a sentirse una dulce melodía nunca antes oída que bien parecía del paraíso. A la cual, además de los instrumentos que sona-

BIBLOSARTE

ban al canto de la Armonía, se le unieron del cielo trombones, flautas traveseras y cítaras. Finalizada la melodía, las Parcas —*Lachesi*, el pasado, *Cloto*, el presente y *Atropo*, el porvenir—, que estaban sentadas a la misma distancia, tocando el huso en torno a la madre Necesidad en el medio del cielo y que, como dice Platón, cantan a la armonía de las sirenas, comenzaron, clamando al cielo, a cantar; y para hacer más dulce la armonía le pareció al poeta que los planetas, que estaban sentados en las otras aperturas laterales del cielo, cantasen también el himno junto con las tres Parcas y con ellos la madre Necesidad. A dicho canto, mientras se elevaban al cielo desplazándose en sus nubes, cantando y realizando un gentil diálogo —que fue el siguiente— respondían recíprocamente:

P. —Dulcísimas Sirenas,
volved al cielo, y, en tanto,
hagamos, cantando, en competición un dulce canto.
S. —Nunca más tanto esplendor,
mirad Argos, Chipre y Delos.
P. —A vosotras, regias amantes,
todo os lo entregamos las diosas del cielo.
S. —Para ella no sólo se llenará de flores,
también perlas y rubíes llevará Flora.
P. —De pura plata tiene las olas
Arno, por vos Gran Duque, y de oro, las orillas.
S. —Portemos, pues, guirnaldas a aquellos grandes reyes,
y flores y adornos del paraíso.
P. —En vuestra frente real se tejen estrellas.
S. —Y Sol, y Luna, y cosas altas y muy bellas.

Fue ciertamente una cosa admirable ver elevarse esas nubes en el cielo, se diría cazadas por el Sol, dejando mientras subían un claro resplandor. Todavía cantando, llegaron las sirenas al cielo en sus nubes, terminó el diálogo y todos juntos, las Parcas, los Planetas y ellas mismas, comenzaron nuevamente a cantar con sus instrumentos:

Pareja gentil de aventurados amantes,
por los que no sólo el mundo
se hace alegre y jocoso,
y confía tener de vosotros
escuadra de invictos y gloriosos héroes.
Sino que llameante de amoroso celo
canta riendo y festejando al cielo].

A continuación, de' Rossi ofrece una detallada descripción de los trajes, añadiendo que arriba, en el cielo, había además doce «huomini e donne eccellenti nelle più sovrane virtù»[53] como los bienaventurados en los Campos Elíseos de Platón. Nuestro autor contabiliza en total treinta y cinco figuras[54]; por el contrario, en el *Libro de Cuentas* sólo se mencionan cuarenta y un artistas, y cuarenta y cinco trajes. Como veremos, esta diferencia se explica porque en la representación, para tener un cuerpo mayor de orquesta, se colocaban algunos músicos de más —estudiantes de Bernardo Franciosino della Corneta— entre los héroes del cielo. Merece la pena detenerse por un instante en el resto de los músicos, ya que, al igual que el resto de los artistas cuyos nombres se recogen en el *Libro di conti* y en el volumen de *Disegni*, son personajes más o menos conocidos pertenecientes bien a la capilla ducal del Gran Duque[55], bien a la escuela instrumental de Bernardo Franciosino[56]. A continuación, proporcionamos un listado breve de la distribución de los artistas, sin entrar en detalle sobre ellos, señalando con un asterisco [*] los nombres de los solistas que no pertenecían ni a la escuela de Franciosino ni a la capilla ducal[57].

Armonía fue interpretada por:
1. Vittoria Archilei[58].

Las quince[59] *Sirene* por:
2. Antonio Archilei *(Luna)*
3. Lucia Caccini *(Mercurio)*
4. Jacopo Zazzerino *(Venere)*
5. Antonio Naldi *(Sole)*
6. Giovanni Lapi *(Marte)*
7. Baccio Polibotria *(Giove)*
8. Niccolò Castrato *(Ottava Sfera)*
9. Cesarone *(Ottava Sfera)*
10. Giovanni Battista del Violino *(Nona Sfera)*

BIBLOSARTE

11. Raffaello Gucci *(Decima Sfera)*
12. mo/p Giulio Caccini
13. do/s Giovanni Battista di Ser Jacopi
14. zo/t Duritio
15. to/q Zanobi Ciliani

Sfera dell'Empireo

16. Un contralto de Roma

Los cuatro *Pianeti* a la derecha:

17. Mario Luchini *(Luna)*
18. Alberigo* *(Venus)*
19. Giovani del Minugiaio* *(Marte)*
20. Luca Marenzio *(Saturno)*

1.ª *Parca:* 21. Don Giovanni Basso
2.ª *Parca:* 22. Ludovico Belevanti*
Necessità: 23. Onofrio Gualfreducci
3.ª *Parca:* 24. Piero Masselli*

Los cuatro *Pianeti* a la izquierda:

25. Pierino *(Mercurio)*
26. Mongalbo* *(Giove)*
27. Ser Bono (?)* *(Apollo)*
28. Cristofano* *(Astraea)*

Los siguientes trece músicos como héroes en los cielos:

29. Giovanni del Franciosino
30. Giovanni Battista del Franciosino
31. Paolino del Franciosino[60]
32. Antonello del Bottigliere (?)
33. Orazio del Franciosino
34. Prete Riccio*
35. Tonino di M.° Lena (?)*
36. Paolino Stiattesi (?)*
37. Piero Malespini
38. Oratio Benvenuti*
39. Il Biondino del Franciosino
40. Lex.° del Franciosino
41. Feduccio

El grabado de Carracci[61] nos presenta la riqueza del escenario; arriba en lo alto del cielo estaba la *Necessità* y detrás de ella trece músicos como héroes del Elíseo; sobre las dos nubes más altas se pavoneaban las ocho deidades planetarias, y sobre las dos más bajas, las catorce sirenas.

Es indudable que el Intermedio primero ofrecía una imagen espléndida y sorprendente. Otra cuestión es si podía dejar en el espectador una impresión clara del significado de los personajes y de su relación recíproca. Los medios propiamente teatrales, la palabra y la acción, no eran lo más apropiado para clarificar el tema principal, reduciéndose toda la acción dramática a la ascensión celeste que hacían algunos dioses para cantar con ligeras alusiones mitológicas cantos de alabanza en honor de los *serenissimi.* Si el autor pretendía que el sentido de su composición fuera correctamente comprendido, tenía que dirigirse más a los ojos que a los oídos de los espectadores; por ello, intentó caracterizar psicológicamente a sus personajes usando un envoltorio simbólico y vistoso como los atributos de los seres mitológicos que reconocía el espectador erudito. Pero en su celo por conseguir los atributos adecuados, cayó en combinaciones arbitrarias y oscuras. Un buen ejemplo de ello son los personajes de la *Necessitas* y de las Sirenas.

Desde comienzos de octubre a comienzos de diciembre, Oreto confeccionó trajes de sirenas para quince cantantes de la capilla de la corte[62]. Por lo que a las restantes figuras se refiere es probable que, en un principio, Bardi tuviera intención de representar una danza de las estrellas a la manera de los coros antiguos, tal y como aparece por ejemplo en un *Tratatto sulla musica degli antichi* de un anónimo autor versado en las ideas de la *Camerata*[63]. También aquí, al igual que sucedió en 1584, se partió de una idea más simple que fue oscurecida al crecer su longitud en dos terceras partes e incorporar nuevos personajes. Por lo demás, el propio Bardi ya había hecho algunas concesiones para incorporar mayor número de actores añadiendo otras cinco sirenas a las de la novena y la décima esferas[64].

En cualquier caso, las sirenas eran las figuras principales y era necesario dedicar especial atención a sus tocados. Dos de sus características deberían reconocerse a golpe de vista: en primer lugar, que se trataba de las aladas cantantes de la divinidad; y segundo, que eran el motor de las esferas.

BIBLOSARTE

Como sirenas, recibieron en consecuencia una chaquetilla de plumas, y en tanto que estrellas, el emblema correspondiente de cada planeta sobre el tocado. Además de esto, cada sirena llevaba una túnica de raso rojo y encima otra más corta del mismo color: un eco lejano del *chiton* griego. El rostro lo ocultaba una máscara sujeta con una cinta, y en los cabellos, además de su emblema, algunas plumas y estrellas[65]. El ornamento de los zapatos fue cuidado con especial delicadeza, ya que sus pies humanos debían mostrar que estas sirenas cósmicas nada tenían que ver con las malvadas sirenas de garras de pájaro y cola de pez[66] que hechizaban a los hombres con sus cantos.

Pero escuchemos cómo describe Rossi, el traje de la Sirena de la Luna:

> *Dopo l'Armonia le Serene: la prima d'esse, che volgeva il Ciel della Luna, era infin dalla spalle a'fianchi, si come l'altre Serene, che si diranno, tutta pennuta, e addosso le penne soprapposte l'una all'altra in maniera che in più acconcio non istanno le naturali addosso agli uccelli: erano finte di sbiancato ermisin mavì, e lumeggiate d'ariento, che la facievano apparir del color proprio del suo pianeta, quando di notte si vede in Cielo. Alla fine delle penne un bel fregio d'oro, e sotto un'abito vago di raso bianco, con alcuni ornamenti d'oro, che l'andavano a mezza gamba. I suoi calzaretti mavì adorni di gioie, di cammei, di mascherini, e di veli d'ariento, e d'oro, avendo il poeta avuto riguardo, contrario alle malvage Serene, che hanno le parti basse brutte, e deforni, di far queste in tutta perfezion di belezza. Aveva biondi i capelli, e piena di raggi lunari l'acconciatura, dalla quale pendevano in ordine vago, e bello, alcuni veli mavì, che svolazzando faceano una lieta vista: e sopra all'acconciatura una Luna: e per più farla lieta, e adorna le mise dietro alle spalle un manto di drappo rosso, nel quale, percotendo i lumi, che invisibili nele nugole furono dall'artefice accomodati, come più di sotto diremo, risplendeva sì fattamente, che non vi si poteva affisare gli occhi*[67].
>
> [Detrás de Armonía venían las sirenas; la primera de ellas, que volvía el cielo de la Luna, estaba cubierta de plumas como las demás Sirenas, desde la espalda a los costados, y encima las plumas superpuestas la unas sobre las otras tan naturalmente como en el plumaje de los pájaros; estaban hechas con una seda suave azul celeste iluminada de plata, que hacía parecer a la Sirena del color mismo de un planeta visto de noche en el cielo. Al final de las plumas portaba una hermosa faja de oro y debajo un lindo vestido de raso blanco con algunos adornos dorados hasta sus rodillas. Sus zapatos celestes iban adornados de joyas, de camafeos, pequeñas máscaras y de velos de plata y oro, habiendo tenido el poeta cuidado de hacerlas con toda perfección y belleza, al contrario de las Sirenas malvadas que tienen las extremidades inferiores feas y deformes. Tenían el cabello rubio y el tocado de rayos de luna, del cual colgaban en cuidado y bello desorden algunos velos celestes que revoloteaban de forma alegre; y en el tocado, también una Luna; y para hacerla más alegre y adornada colocó en su espalda un manto rojo de seda que cuando lo alcanzaban las luces invisibles —como más abajo diremos— que se habían colocado entre las nubes, tanto resplandecían que no se podía fijar en ellas los ojos].

Oreto Berardi y Niccolò Serlori, con la ayuda de ocho ayudantes por semana[68], se pusieron a trabajar en el traslado de todo aquel ingenioso e incluso excesivamente sutil simbolismo, desde el reino de las ideas hasta el de la ingrata realidad. La primera dificultad radicaba en la chaquetilla de plumas, ya que era imposible confeccionarlas con costosas plumas naturales para cada una de las quince sirenas; pero Francesco Gorini supo encontrar un sustituto: el 5 de octubre recibió «53 bra. di tela di quadrone per far dipignere e somigliare penne per 14 vestiti del primo intermedio»[69] [53 *braccia* de tela para hacer pintar e imitar plumas para 14 vestidos del intermedio primero]. Es evidente que pretendía crear esta ilusión al público. Desde el mes de octubre hasta mediados de noviembre, los sastres trabajaron con celo. El 15 de noviembre ya estaban listas 99 *bra. di tela cilindrata* para confeccionar con ellas «tredici busti con

BIBLOSARTE

maniche, bendoni, alieti, e altri abbigliamenti per il primo Intermedio»[70] [trece bustos con mangas, bandas, pequeñas alas y otros trajes para el intermdio primero] y, en concreto, para los cantantes cuyo nombre hemos consignado anteriormente con los números 2 al 16.

El 17 de noviembre estuvo listo un traje completo para Giovanni Lapi[71]. El 19 de noviembre se cortaron los trajes para los restantes artistas cuyo nombre se menciona, comenzándose su confección y poco más tarde se empezó a trabajar con los accesorios y aderezos más finos, como *spalacci, maschere, mascherini* y *rose di cartone*[72] [hombreras, máscaras, máscaras pequeñas y rosas de cartón]. La meticulosidad llegó al extremo de intentar compensar las carencias naturales de los actores masculinos; los sastres recibieron: «poppe e petti di cartone d'ogni sorte devono dare el 3 di dicembre No. 24 poppe di cartone dipinte havute da Francesco Gorini»[73] [pechos y petos de todo tipo de cartón deben entregarse el 3 de diciembre; 24 pechos de papel pintados por Francesco Gorini]. De lo dicho resulta claro cuánto arte y dedicación requirió dar con accesorios expresivos para las sirenas; pero mayor erudición fue necesaria para inventar los atributos de la Necesidad.

En uno de sus dibujos (fol. 27), Buontalenti representó la Necesidad[74] tal y como la describe Platón: sentada en su trono, delante de ella desciende el huso que tocan las tres Parcas, vestidas de blanco y con coronas sobre sus cabezas. La Necesidad tiene en su mano izquierda dos gruesos clavos, en la derecha un puñado de cuerdas de tripas y sobre la cabeza una corona de ciprés. Platón no dice nada de estos emblemas, pero sí Horacio[75], en el que Bardi tuvo la suerte de encontrar numerosos atributos para la Necesidad:

Te semper antit saeva necessitas
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena, nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum

[Siempre te precede tu esclava la Necesidad, llevando en su mano broncínea los clavos para las vigas y las cuñas, sin que falte el severo garfio y el plomo derretido[a]].

Dejemos al propio Rossi que lo explique:

Stava la Madre Necessità nel Cielo all'appertura di mezzo, e sopra u seggio di color cenerognolo si sedeva. Figurata dal facitore nella guisa, che ce la descrive Orazio in quella sua ode: di fiera vista, chiamandola egli saeva: le mani di bronzo, e in esse due fortissimi, e grossi chiovi, di quelli, con che si conficcan le travi. I cunei, ciò erano certi legami fortissimi, e sottilissimi, quasi della spezie della minugia, che s'adoperavano a tormentare i colpevoli, in guisa strigendo con essi le membra loro, che venivan quasi ad unirsi. L'oncino e'l piombo strutto, che similmente l'è assegnato da quel poeta, gliele dipinser nel seggio. La'ncoronó di Cipresso, e la vestì di raso bigio argentato: tra le ginocchia le mise il fuso, il qual parea di Diamante, e sì grande, che con la cocca entrava ne'Cieli, come un fuso ordinario in un fusaiuolo[76].

[Estaba la Madre Necesidad en el Cielo, en la apertura del medio, sentada en un trono de color ceniciento. Figurada por el artífice a la manera en que la describe Horacio en su oda: de apariencia fiera, llamándola *saeva;* las manos de bronce, y en ellas dos fortísimos clavos de aquellos con los que se clavan las vigas. Los cúneos eran ligaduras fortísimas y sutilísimas, como cuerdas de violín, que atormentaban a los culpables estrangulando sus miembros, hasta casi llegar a unirse. El garfio y el plomo derretido, que también le asigna el poeta, se lo pintaron en el trono. La coronó de ciprés y la vistió de raso gris plateado. Entre las rodillas le colocó el huso, que parecía de diamante, y era tan grande que el extremo se introducía en los cielos, como un huso ordinario en su *fusaiuolo*].

Las profundas alegorías con que Horacio y Platón intentaban iluminar poéticamente los misterios del mundo proporcionaron a Bardi la materia no

BIBLOSARTE

sólo para modelar personajes concretos, sino también para confeccionar los modelos de los trajes que suministrar al figurinista y al decorador del teatro. Si comparamos también los restantes dibujos de Buontalenti (*Armonía* y *planetas*) con la descripción de Rossi —en la que no podemos detenernos demasiado— reconocemos de inmediato el mismo gusto barroco en la invención y la ejecución.

Pero a través de este simbolismo que diríamos exagerado y farragoso ¿consiguió Bardi que su composición, llena de tantas sutilezas, fuera inteligible al menos para aquella parte del público familiarizada con la literatura clásica?[77] Los diarios de Pavoni y Cavallino, a quienes podemos considerar los mejor informados de los espectadores, dan una respuesta negativa. Ambos manifestaron una gran admiración por los *intermezzi,* y dan descripciones detalladas de su desarrollo; Pavoni anotó que los músicos de las nubes eran «las sirenas celestes u otros planetas», pero ninguno percibió la idea esencial, esto es, que allí estaba representada la armonía musical del universo. El propio Pavoni, a la hora de describir la Armonía Doria, sólo encuentra estas palabras: «una donna che stava a sedere sopra una nuvola, e con un liuto cominciò a sonare e cantare molto suavemente»[78] [una mujer sentada en una nube que con un laúd comenzó a tocar y cantar con mucha dulzura]; y Cavallino dice: «restò in aria una nube che vi era dentro una donna da angiola vestita, che a guisa d'angiola cantava di sonoro, e con bellisimi concenti che ogn'uno restò maravigliato»[79] [había en el aire una nube y dentro una mujer vestida como un ángel, cantando como un ángel, con melodías tan dulces que todos estaban maravillados]. Pero ninguno sospechó siquiera que aquéllas eran la Necesidad con las Parcas a ambos lados del eje del universo. Le sucedió a Bardi lo que a un artista cuya obra concebida para ser contemplada con calma, en soledad y de cerca, fuera vista desde la distancia en un contexto de riquezas que atrayeran hacia sí toda la atención del público.

Desde nuestra perspectiva moderna parece natural que este simbolismo jeroglífico fracasara en su intento de despertar ideas claras; pensaríamos incluso que la mayor parte de su público esbozó una sonrisa pensando que sus elaboradas creaciones simbólicas tan sólo podían merecer el aplauso de aquellos escritores pedantes cuyo pasatiempo, por lo demás discutible, consistía en descifrar abstrusos enigmas. Sin embargo, un juicio descontextualizado nos impediría apreciar en su justo valor psicológico el proceso artístico al que este simbolismo del traje debe su origen y razón de ser; semejante juicio pierde de vista que el *intermezzo,* de acuerdo a su propio carácter, no pertenecía al tipo de arte dramático que se expresa con la palabra, sino al arte festivo mitológico, y que éste es mudo y mímico por naturaleza, por lo que necesita apoyarse en accesorios y adornos. Todos aquellos géneros intermedios hoy extinguidos que se situaban entre la vida real y el arte dramático, tan frecuentes en los siglos XV, XVI y XVII —por ejemplo las mascaradas de Carnaval, los *sbarre, giostre* y *bufole*—, proporcionaban a la sociedad una oportunidad única para contemplar en carne y hueso las figuras más famosas de la Antigüedad. Es cierto que los cantos compuestos para las mascaradas ayudaban al público a adivinar el contenido de la historia, pero no puede menospreciarse el papel que desempeñaba la ornamentación exterior cuando las mascaradas pasaban una tras otra ante los ojos de unos espectadores que en un tiempo mínimo tenían que descubrir su complicado sentido.

Por mencionar un solo ejemplo de la complejidad de la atención que se requería de la invención, del artista y del público, incluso en una mascarada completamente muda, quiero referirme únicamente a la figura de la Memoria que apareció en aquella famosa *Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili,* que se representó en la boda de Francesco con Juana de Austria. Además de las descripciones conocidas de Baldini[80] y Vasari[81], se conservan dibujos en tres colecciones distintas[82], todo lo cual posibilita una reconstrucción clara de las figuras individuales.

BIBLOSARTE

El dibujo de Vasari (?) para la «Memoria»[83] del séquito del *carro del Sole* muestra una figura femenina de perfil caminando; está vestida con un traje decorado con velos fantásticos; con la mano derecha se toca la oreja, en la izquierda lleva un perrito, y sobre la cabeza un nido de animales fabulosos. Oigamos ahora a Baldini, el autor de la *mascherata*, explicar su significado:

> *... ordinó che con le due prime dita della man' destra ella si tirase spesso la punta dell'orecchio dritto, percioche Plinio nell' undicesimo libro dell'* Historia Naturale *scrive:*
> *Est in aure ima memoriae locus quem tangentes attestamur*[84]*,*
> *Et Virgilio nella sesta* Egloga *dice:*
> *Cum canerem reges et praelia, Cynthius aurem*
> *Vellim et admonuit, pastorum* [sic] *Tityre, pingues*[85]*.*
> *Et quel che segue. Dettegli in mano un cagnuol' nero per la medesima cagione, che egli haveva vestita la figura di questo stesso colore*[86]*, e perchè il cane è animal' di grandissima memoria, come si vede giornalmente per isperienza, la onde Socrate appresso a Platone nel* Phedro *giura per il Cane*[87]*, che Phedro haveva imparata a mente tutta quella bella oratione, che Lysia haveva composta, messegli oltre à di questo in capo una acconciatura piena di molte, e di varie cose, per dimostrare che la Memoria è fedelissima ritenitrice, e conservatrice di tutte le cose, che gli son' rappresentate da' sentimenti nostri, e dalla phantasia, come si è detto disopra...*[88]
>
> [... ordenó que con los dos primeros dedos de la mano derecha ella se tirase a menudo de la punta de la oreja derecha, porque Plinio en el undécimo libro de su *Historia Naturale* escribe:
> *Est in aure ima memoriae locus quem tangentes attestamur,*
> Y Virgilio en la sexta *Égloga* dice:
> *Cum canerem reges et praelia, Cynthius aurem*
> *Vellim et admonuit, pastorum* [sic] *Tityre, pingues.*
> Y lo que sigue. Le dio un perrito negro por el mismo motivo, porque había vestido la figura vestida del mismo color, y porque el perro es un animal de grandísima memoria, como se observa diariamente por experiencia, motivo por el que Sócrates en el *Fedro* de Platón jura por el perro que Fedro había aprendido de memoria toda la oración que Lisias había compuesto. Púsole además de esto en la cabeza un tocado lleno de muchas y variadas cosas, para demostrar que la Memoria es fidelísima retenedora y conservadora de todas las cosas que representan nuestros sentimientos, y de la fantasía, como se ha dicho arriba...].

Resulta superfluo cualquier comentario sobre semejante «tortura» de los escritores antiguos. Es obvio dónde hay que buscar la justificación artística de tan arbitraria interpretación: en la mascarada alegórica y muda que reclamaba símbolos vistosos, pero que luego tenía que legitimar la ciencia de la mejor manera posible.

A pesar del uso de maquinaria escénica, está claro que el *intermezzo* primero y también los otros de *musica mondana* (IV y VI) tienen antes el carácter de la *mascherata* muda que no del drama; son creaciones destinadas a un público erudito que quería ver los modelos clásicos resucitados con una exactitud anticuaria. Pero Bardi no habría sido el cabecilla de la *Camerata* si no hubiese intentado dotar de nueva vida a estas anquilosadas formas. Veamos en los *intermezzi* del segundo grupo y, sobre todo, en el *intermezzo* tercero —y ello es del mayor interés para la historia del teatro— cómo Bardi, en calidad de pionero de la *Riforma melodrammatica*, no sólo intentó llegar a la sensibilidad con el lenguaje mudo de los atributos simbólicos y las reconstrucciones arqueológicas, sino también, con la ayuda de Ottavio Rinuccini, a través del contenido dramático, sirviéndose de los medios genuinos del teatro: la palabra y la acción. Su obra, sin embargo, no pudo alcanzar plena consistencia al no querer renunciar a una cierta fidelidad arqueológica; en consecuencia, nació un producto híbrido, a medio camino entre la pantomima mitológica y el drama pastoral.

El *intermezzo* tercero debía representar una fiesta musical al estilo de la Grecia antigua: se pretendía nada menos que dar vida al festival pítico de

BIBLOSARTE

Delfos en honor a Apolo que había dado muerte al dragón. De acuerdo con las narraciones de los escritores de la Antigüedad, la representación de la parte musical consistía en un canto que debía describir la lucha con el dragón, que originariamente se cantaba con el acompañamiento de cítara y, más tarde, de la flauta[89].

Bardi, tal vez apoyado en un pasaje de Luciano[90], imaginó la fiesta pítica no como un canto, sino como una pantomima con acompañamiento de coro, cuyo tema era Apolo liberando a los habitantes de Delfos. La curiosa interpretación de Bardi coincide con Francesco Patrizzi. Éste remontaba el nacimiento del coro antiguo a la fiesta délfica:

> *Non andò guari, che Filammone poeta anch'egli, e cantando e sonando, fece un coro intorno al tempio d'Apollo Delfico danzare. E quesa appo Greci, fu la prima origine del choro...*[91]
>
> [No hace mucho que Filemón, también él poeta, cantando y tocando, hizo danzar a un coro en torno al templo délfico de Apolo. Y fue éste el origen del coro entre los griegos...].

Llevado del deseo de autorizar con fuentes antiguas su representación exterior de la pantomima, Bardi volvió a caer en una interpretación arbitraria de los clásicos; a saber, como se desprende de la descripción de de' Rossi, recurrió a Julius Pollux[92] para los distintos metros poéticos adoptados en el antiguo Νόμος Πυθικός[93] para representar los diferentes momentos de la lucha de Apolo con la serpiente, y dedujo de ello los movimentos de la danza que debía representar el actor en el papel de Apolo.

Si no se hubieran conservado los dibujos de Buontalenti que representan casi todos los personajes del coro[94], Apolo y el dragón[95], ni tuviéramos tampoco la estampa de Carracci que reproduce la escena[96], podría pensarse en un principio que, igual que en el *intermezzo* primero, también en el tercero la acción principal la constituía la ilustración pantomímica de un *concetto*. Pero los dibujos y los grabados muestran que había una parte realmente dramática que podría despertar el interés de un público no erudito a través del miedo y la compasión: éste era el cometido de los treinta y seis personajes que formaban el coro de los habitantes de Delfos, los cuales acompañarían la lucha con el dragón mediante la palabra, el canto y la mímica. Primero, el miedo al monstruo; después, la súplica pidiendo la salvación; más tarde, la tensa atención en el transcurso de la lucha, y, finalmente, el júbilo por la liberación.

El grabado de Carracci representa a Apolo descendiendo de los cielos. A ambos lados del escenario se ha dispuesto en semicírculo un coro de hombres y mujeres agrupados en parejas que retroceden asustados por el terrible aspecto del dragón. En el fondo, situado en el centro, aparece el monstruo con las alas extendidas, resoplando y vomitando fuego; en lo alto se ve al caballero Apolo que baja volando del cielo. El grabado reproduce con fidelidad el dragón del dibujo de Buontalenti[97], pero el resto de las figuras conserva sólo un eco lejano de las más refinadas de su modelo. Los dibujos de Buontalenti muestran más claramente que hubo un intento de dotar al coro de vida y expresividad; las figuras que lo integran estaban agrupadas por parejas, de tal modo que los hombres y las mujeres de Delfos expresaban sus sentimientos mediante el movimiento y la mímica; cada dibujo de Buontalenti[98] nos muestra una pareja délfica captada en uno de estos duetos mímicos; y, por medio de esa disposición en grupos, la escena ofrecía un conjunto dramáticamente animado, sin destruir su unidad. La siguiente descripción de de' Rossi nos dará la ocasión de volver sobre otras peculiaridades de los diseños teatrales:

INTERMEDIO TERZO[99]

> *Sparito il monte, e le grotte, e dileguatesi gracchiando, e saltellando le piche*[100]*, ritotnò la scena al primiero modo, e comincio 'l secondo atto della commedia: e finito, furono ricoperte le case, da querce,*

BIBLOSARTE

da cerri, da castagni, da faggi, e da altri arbori di questa sorta, e tutta la scena diventò bosco. Nel mezzo del bosco una scura, grande, e dirocciata caverna, e le piante, vicine a quella, senza foglia, arsicciate, e guaste dal fuoco. L'altre più lontane, la cui cima parea, che toccasse il Cielo, erano belle, e fresche, e cariche delle frutte, ch'elle producono. Apparita (nuova maraviglia) la selva, si vide dalla sinestra venire nove coppie tra huomini, e donne, in abito quasi alla greca[101]*: ma tutti, e per qualche colore, e per gli ornamenti, come diremo poco di sotto, differenti l'un dall'altro in alcuna parte, e al suono di viole, di traverse, e tromboni, cominciarono, giunti in iscena, a cantare:*

Ebra di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera,
E l'aria fosca, e nera
Rendea col fiato, e col maligno tosco.

Le parole di questo, e de'seguenti madrigali dello 'ntermedio presente, furono d'Ottavio Rinuccini sopra mentovato, e la Musica del Marenzio. E mentre, che gli usciti in iscena cantavano il madrigal sopraddetto, si vide, dell'altra banda, venire altre nove coppie d'huomini, e donne, e ripigliare sopra gli stessi strumenti, il canto, dicendo.

Qui di carne si sfama
Lo spaventoso serpe: in questo loco
Vomita fiamma, e foco, e fischia, e rugge;
Qui l'erbe, e i fior distrugge:
Ma dov'è 'l fero mostro?
Forse avrà Giove udito il pianto nostro.

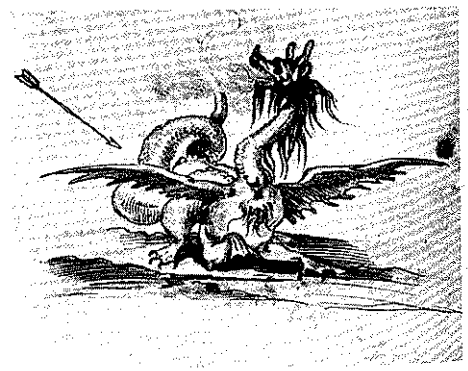
Ne appena ebber quest'ultime parole mandate fuora, che un serpente, drago d'inestimabil grandezza, dal poeta figurato pero lo serpente Pitone, vomitando fuoco, e col fume d'esso oscurando l'Aria d'intorno, cavò fuori dell'orrida, e tetra caverna il capo. E quasi coperto da quelle arsicciate piante, non vedesse quegli huomini a lui vicini, li stava lisciando al Sole., che bene al Sole si poteva assomigliar lo splendore del lacosì bene allumata scena, e alquanto stato il rimise dentro. Onde i misere veduta la cruda fiera, tutti insieme, sopra gli strumenti predetti, con flebile, e mesta voce, cantarono queste parole, pregando Iddio, che volesse liberargli da così acerbo, e strano infortunio.

Oh sfortunati noi,
Dunque a saziar la fame
Nati sarem, di questo mostro infame?
O Padre, o Re del Cielo,
Volgi pietosi gli occhi
Allo 'nfelice Delo,
Ch'a te sospira, a te piega i ginocchi,
a te dimanda aita, e pianga, e plora.
Muovi lampo, e saetta,
A far di lei vendetta,
Contra 'l mostro crudel, che la divora.

E mentre, che durò 'l canto, cavò egli nella stessa guissa dua altre volta il capo, e 'l collo della spelonca. E finito, con l'aliacce distese, pieno di relucenti specchi, e d'uno stran colore tra verde, e nero, e con una smisurata boccacia aperta, con tre ordini di gran denti, con lingua fuori infocata, fischiando, e fuoco, e tosco vomendo, in vista spaventoso, e crudele, quasi accorto degli'infelici, che erano in quella selva, per uccidergli, e divorargli, tutto in un tempo saltò fuor di quella spelonca: ne appena fu scoperto, che dal Cielo, venne un'huomo armato d'arco, e saette, che gli soccorse, e per Apollo fu figurato: perciocchè ci volle il Poeta in questo intermedio rappresentar la battaglia Pitica, nella guisa, che s'insegna Giulio Polluce, il quale dice[102]*, che in rapprsentandosi con l'antica musica questa pugna, si dividea in cinque parti: nella prima rimirava Apollo se 'l luogo era alla battaglia conveniente, nella seconda sfidava 'l serpe, e nella terza, col verso iambico, combatteva: nel qual iambico si contiene ciò che si chiama l'azzannamento, dichiarato poco di sotto. Nella quarta col verso spondéo, con la morte di quel serpente, si rappresentava la vittoria di quel Iddio. E nella quinta, saltando, ballava un'allegro ballo, significante vittoria. Essendo a noi, dalla malvagità, e dalla lunghezza del tempo, tolto il poter così fatte cose rappresentar con quemodi musici antichi, e stimando il poeta, che tal battaglia, rappresentata in iscena, dovesse arrecare, sì come fece, sommo diletto agli spettatori, la ci rappresentò con la nostra moderna musica, a tutto suo potere, sforzandosi, comme intendentissimo di quest'arte, e d'imitare, e di rassomigliar quell'antica*[103]*; fece venire Apollo dal Cielo, e con incredibil*

BIBLOSARTE

82. *Escena del intermedio tercero de 1589*, Agostino Carracci, grabado.



83a y b. *Apolo y el dragón*, Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.

BIBLOSARTE

maraviglia di chiunque lo rimirò: perciocchè con più prestezza non sarebbe potuto venire un raggio, e venne, quasi miracolo (perciocchè niente si vide, che 'l turcasso al fianco pien di saette, e vestito d'un'abito risplendente di tela d'oro, nella guisa, che fu posto nel primo intermedio, tra i sette pianeti in Cielo. E ben vero, che'l detto abito non era tanto infocato, e, perchè fosse destro, e spedito, non circondato da reggi. Arrivato in questa maniera sul palco, alla melodía di viole, di traverse, e di tromboni, cominciò la prima parte della bataglia, che è di riconoscere il campo, e con gran destrezza, ma da lontano, intorno, con bello atteggiamento, e gentile, ci rapresentò la disfida, e si vide il serpe fischiando, scotendo l'ale, e battendo i denti, accignersi fiero, e con grande orrore alla pugna.

Nella terza parte ci mostrò egli, pur tuttavia ballando, e saltando, il combattimento, e frecciando spesso il serpente, e 'l serpente lui seguitando: e al suon della melodía ruggendo, e dirugginando i denti, con maravigliosa attitudine, si troncava le saette, ch'egli avea fitte nel dosso, e squarciavasi le ferite, e da esse versava in gran copia il sangue, brutto, e nero, che parea inchiostro: e con urli, e con gemiti spaventevoli, tuttavia mordendosi, e perseguitanto chi lo feriva, cadde, e morì. Caduto, e morto, egli tutto lieto, gonfio, e altiero, ballando sopra musica significante vittoria, espresse con ballo felicemente quell'atto di quella lieta alterezza: e ballato si ritirò dal serpente morto, e gli pose il piè dritto, quasi trionfante, sopra la testa. E, ciò fatto, s'accostarono due coppie di quegli huomini, che erano lungo la selva[104] *a veder la pugna, quasi non credessero, e volesser chiarisi del morto drago: e vendolo in terra, tutto imbrodolato, in uno scuro, e quasi nero lago di sangue, e Apollo, che 'l pi'e gli teneva sopra la testa, cominiciarono in allegro tuono, e sopra dolci strumenti, lodando quel Dio, e chiamando i compagni a tanta letizia, a cantare in questa maniera.*

O valoroso Dio,
O Dio chiaro, e sovrano,
Ecco 'l serpente rio
Spoglia giacer della tua invitta mano.
Morta è l'orribil fera,
Venite a schiera a schiera,
Venite, Apollo, e Delo
Cantando alzate, o belle Ninfe al Cielo[105].

A quel canto s'accostarono tutti gli altri, che uscirono al principio dello 'ntermedio, i quali s'erano ritirati lungo la selva, a veder da lontan la pugna, e andarono a veder con maraviglia il morto serpente, il quale alla fine del canto, fu via strascinato, ne più si vide. E sparito il mostro, Apollo, alla solita melodía, festeggia, e balla, e con grazioso atteggiamento della persona, esprime la quinta parte di quella musica, che fu la letizia dell'aver liberato i Delfi da peste sì orribile, ed importuna, com'era quella di quel serpente. Finito il su ballo, i Delfi, così huomini, come donne, che gli si trovano intorno, cominciarono, ed egli insieme con esso loro, rallegrandosi, e ringraziando Iddio d'una tanta grazia, una carola, cantando, sopra liuti, tromboni, arpi, violini, e cornette, dolcemente queste parole.

O mille volte, e mille
Giorno lieto, e felice:
O fortunate ville,
O fortunati colli, a cui pur lice
Mirar l'orribil'angue
Versar l'anima, e 'l sangue,
Che col maligno tosco
spogliò 'l prato di fior, di frondi 'l bosco.

E carolando, e cantando, se n'andarono per la medesima via, ond'eran venuti: sparve la selva, e lo 'ntermedio finì. E perchè dagli antichi fu finta la battaglia Pitica in Delo, alla presenza dei Delfi, il poeta ci rappresentò quei popoli, che furono tra huomini, e donne diciotto coppie, in abiti tendente al greco, e de'colori si rimise nella discrezion dell'Artefice. E perchè alcuni vogliono, che Delo fosse edificata da Delfo figliuolo di Nettuno[106]*, a tutti adattò in mano, o in capo, o nella vesta alcuna cosa marina.*

INTERMEDIO TERCERO

[Desaparecido el monte y las cuevas, y dispersadas las Piérides, gritando y saltando, regresó a la escena el *primo modo*, comenzó el segundo acto de la comedia; una vez hubo acabado, las casas se cubrieron de encinas, rebollos, castaños, de hayas y de otros árboles de esta suerte, y la escena se transformó en bosque. En el medio de dicho bosque,

BIBLOSARTE

84a, b, c y d. *Hombres y mujeres de Delfos,* Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.

BIBLOSARTE

una oscura, grande y derruida caverna, y las plantas a su alrededor sin hojas, arrasadas y destrozadas por el fuego. Las otras más lejanas, cuyas cimas parecían tocar el cielo, eran bellas y frescas, y cargadas de los frutos que producen. Aparecida la selva (nueva maravilla), se vio venir por la izquierda nuevas parejas de hombres y mujeres vestidos casi «a la griega», pero todos, bien por algún color, o por los ornamentos como diremos un poco más abajo, diferentes los unos de los otros en algún detalle; y al son de los violines, de las traveseras y trombones comenzaron todos juntos a cantar:

Borracha de sangre en este oscuro bosque
yacía la terrible fiera.
Y el aire oscuro, y negro
con su aliento, y con su maligno veneno.

Las palabras de este y los siguientes madrigales del presente intermedio fueron del ya mencionado Ottavio Rinuccini, y la música, del Marenzio. Y mientras que los que habían salido a escena cantaban el madrigal, se vio venir de la otra banda nuevas parejas de hombres y mujeres que retomaron el canto con los mismos instrumentos, diciendo:

Aquí de carne se sacia
la horrible sierpe; en este lugar
vomita llamas y fuego y silba y ruge.
Aquí la hierba y las flores destruye:
pero ¿dónde está el fiero monstruo?
Tal vez haya oído Júpiter nuestro llanto.

Apenas dichas estas últimas palabras, una serpiente, un dragón de inestimable grandeza, imaginado por el poeta como la serpiente Pitón, vomitando fuego y oscureciendo con el humo el aire alrededor, sacó la cabeza fuera de la espantosa y terrible caverna. Y casi cubierto de aquellas arrasadas plantas, no viendo a los hombres que había junto a ella halagaba al Sol, que bien podría parecerse al Sol el brillo de una escena tan bien iluminada; y después de un rato, regresó dentro. Entonces aquellos miserables, vista la crudeza de la fiera, todos juntos, con débiles y melancólicas voces, cantaron estas palabras rogando a Dios que les liberara de tan acerbo y extraño infortunio:

Oh, desafortunados nosotros,
¿a saciar el hambre,
de este infame monstruo fuimos nacidos?
Oh Padre, oh Rey del Cielo,
vuelve piadosos los ojos
a la infeliz Delos,
que te implora de rodillas.
a ti suplica ayuda, implorando llorosa.
mueve relámpago, y rayo,
para vengarte con ellos,
contra el monstruo cruel que la devora.

Y mientras duró el canto, el monstruo sacó otras dos veces la cabeza y el cuello de la caverna. Y una vez terminado, con las alas extendidas, lleno de relucientes escamas de un extraño color entre verde y negro, y con su desmesurada boca abierta, con tres filas de grandes dientes, sacando la lengua envuelta en fuego, generando espanto, silbando y vomitando fuego y tósigo, saltó de repente de la cueva apenas advertido por los infelices de la selva a quienes iba a asesinar y devorar. Acababa de ser descubierto cuando del cielo llegó un hombre armado de arco y flechas para socorrerles, representado como Apolo. Esto es porque el poeta quería representar en este intermedio la batalla Pítica como lo enseña Julius Pollux que dice que, representándose musicalmente en la Antigüedad esta lucha, se dividía en cinco partes. En la primera, Apolo consideraba si el lugar era conveniente para la batalla; en la segunda, desafiaba a la serpiente; en la tercera, con el verso yámbico, combatía: en dicho verso yámbico se contiene lo que se llama la mordedura, que se declarará más tarde; en la cuarta, con el verso espondeo se representaba la muerte de la serpiente y la victoria del dios; y en la quinta, bailaba entre saltos un alegre baile por su victoria. Siendo para nosotros imposible —a causa de la maldad del tiempo— el representar estas cosas con los modos antiguos de la música, y creyendo el poeta que la batalla debía provocar, como lo hizo, el máximo deleite de los espectadores, la representó con música moderna, pero esforzán-

BIBLOSARTE

dose, como entendidísimo que era en este arte, por asemejarse e imitar a aquélla. Hizo venir a Apolo del cielo, para incredulidad de cualquiera que lo viera, porque con más presteza no hubiese podido llegar un rayo, casi como un milagro (porque no se vio nada que lo sostuviese) con el arco en la mano y el carcaj lleno de flechas en su costado, y el vestido dorado a la manera del primer *intermezzo*, entre los siete planetas del cielo. Aunque a decir la verdad, el vestido, porque fuese sagaz y resuelto, no estaba tan rodeado de rayos. Llegado de este modo a la escena, a la melodía de violas, traveseras y de trombones, comenzó la primera parte de la batalla, el reconocimiento del terreno; y con gran destreza, pero desde lejos, bailando en torno a la serpiente, nos representó el reconocimiento; con presteza mostró a la fiera serpiente, y bailando y saltando en torno a ella, con hermosos y gentiles trajes, el desafío, y se vio a la serpiente desplegando sus alas y batiendo los dientes, preparándose fiera y con gran horror para la batalla.

En la tercera parte, todavía bailando, saltando en el combate y asaeteando a la serpiente, y ésta siguiéndole; y al son de la melodía rugiendo y rechinando los dientes, con maravillosa disposición se arrancaba las flechas que le había clavado en la espalda; y se abría las heridas y de ellas brotaba una enorme cantidad de sangre tan fea y negra que parecía tinta. Con gritos y gemidos espantosos, todavía mordiéndose, y perseguida por quien la hería, finalmente cayó y murió. Una vez muerta y en el suelo, Apolo todo alegre y orgulloso, bailando al son de la música de la victoria, manifestó felizmente con el baile su alegre altivez; y habiendo bailado, se retiró, poniendo triunfante su pie derecho sobre la cabeza de la sierpe. Y, hecho esto, se aproximaron dos parejas de aquellos hombres que estaban en el bosque para ver la pelea, sin poder creerlo, y queriendo explicarse la muerte del dragón; y viéndolo en tierra, en un oscuro, casi negro, lago de sangre, y a Apolo con el pie sobre su cabeza, comenzaron a alabar al dios en alegre tono con sus dulces instrumentos, llamando a los compañeros a celebrar su alegría, y comenzando a cantar de esta manera:

Oh valeroso Dios,
oh Dios claro y soberano,
he aquí la serpiente
desnuda yace de tu invicta mano.
Muerta está la horrible fiera,
venid, escuadra a escuadra,
venid, Apolo y Delos
cantando alzadles, o bellas ninfas, al cielo.

Para aquel canto se acercaron todos los que habían salido al principio del intermedio —los que estaban retirados en el bosque para ver de lejos la pelea— y fueron a ver maravillados a la serpiente muerta que, al final del canto, fue arrastrada fuera no viéndosela más. Y desaparecido el monstruo, Apolo, con la misma melodía, festejó y bailó, y con gracioso ademán se representó la quinta parte de la música que fue la alegría de haber liberado a los délficos de la peste horrible de aquella serpiente. Terminado su baile, los délficos, tanto hombres como mujeres que se encontraban en torno, comenzaron alegres a cantar una carola al son de laúdes, trombones, arpas, violines y cornetas, alegrándose y agradeciéndole a Dios por tanta gracia, cantando dulcemente estas palabras:

Oh mil veces, mil;
día feliz y felices;
oh afortunada villa,
oh afortunadas colinas, que fue dado
ver a la horrible serpiente,
derramar su alma y su sangre,
que con maligno tósigo
desnudó el prado de flores, y de fronda el bosque.

Y bailando y cantando se fueron por el mismo camino por donde vinieron, desapareció la selva y el intermedio terminó. Y porque fue simulada la batalla pítica de los antiguos en Delos en presencia de los délficos, el poeta representó a los ciudadanos —dieciocho parejas entre hombres y mujeres— que iban vestidos «a la griega», dejando los colores a la discreción del artífice. Y porque algunos pensaron que Delos fuese edificada por Delfo, hijo de Neptuno, a todos colocó en su mano, en su cabeza, o en su vestido alguna cosa del mar].

BIBLOSARTE

Al término de su narración, de' Rossi nos proporciona algunos minuciosos detalles sobre la forma y el color de los vestidos de dos de las parejas del coro délfico; no cabe duda de que son idénticas a las que aparecen en los dibujos de Buontalenti (V. D. pp. 26 y 13) que se reproducen en la figura 84. Esta coincidencia[107] no sólo resulta interesante porque gracias a ella podemos profundizar en la terminología teatral, sino también porque, en el caso de las vestimentas femeninas, con sus múltiples vestidos, mantos y airosos velos[108], nos encontramos ante un ejemplo elocuente de la historia del manierismo ornamental.

Estos barrocos accesorios teatrales son poco más que lejanos precedentes del gusto por lo antiguo que tuvo su razón y origen en las grandes creaciones del primer Renacimiento. Rossi dice que los ciudadanos de Delfos —cuyos trajes parecen a primera vista inequívocamente orientales— iban «in abito quasi alla greca»[109]. De hecho, derivan de los vestidos de la así llamada *ninfa* que, nacida de la fecunda interrelación de las artes, se convirtió a lo largo del Renacimiento en el tipo característico de la mujer joven de la Antigüedad clásica. La ninfa fue una de esas afortunadas creaciones con las que el Quattrocento italiano supo fundir de un modo tan feliz como absolutamente propio el genio del arte con la arqueología.

La encontramos en las obras de arte bajo la forma de una joven desenvuelta, caminando ligera con los cabellos sueltos y su traje ondeante ceñido a la antigua; o bien como personaje vivo en los festejos. En las procesiones[110] y en las primeras representaciones dramáticas de tema mitológico[111], encarna a la virgen cazadora, la compañera de Diana, mientras que en la pintura y la escultura ofrece el tipo más característico de la historia y la mitología antiguas. Ahora entendemos por qué Savonarola alzó su voz amenazante contra la *nympha*[112], viva encarnación de la vida pagana, y contra el uso de los *veliere* [velos] que tanto para él como para sus seguidores eran un símbolo de la lujuria mundana[113].

Quisiera añadir brevemente que pertenece a esta misma filiación estilística la figura femenina con un cesto o una vasija sobre la cabeza que, a modo de *canefora,* recorre como un gratuito motivo ornamental los cuadros y los frescos de la escuela florentina de Filippo Lippi y Rafael[114]. Pero nos alargaríamos demasiado si describiéramos todas las fases por las que atravesó en las artes figurativas hasta finales del siglo XVI. Notemos solamente —lo que tiene directamente que ver con el estudio de los trajes teatrales— que la reencontramos como tipo favorito no sólo en las mascaradas e intermedios del siglo XVI[115], sino también en los dramas pastorales. En esta época se deja sentir con menor intensidad todavía el recuerdo ya débil del arte antiguo[116]: los trajes, originariamente sencillos fueron sustituidos por sobrevestes caprichosamente guarnecidos permaneciendo, sin embargo, los velos y los volantes, casi para recordarnos el traje de la ágil cazadora, incluso cuando la ninfa hubo tomado el carácter de la pastorcilla de la novela sentimental.

La importancia que iba a tener en esta última forma del drama pastoral lo prueba un fragmento de los *Dialoghi* de Leone de' Sommi, experto autor en la corte de Mantua, quien dedica una larga nota al vestuario de la *nympha,* destacando los detalles ondeantes como su ornamento gracioso y característico. Dice así:

> *Alle* Nimphe *poi, dopo l'essersi osservate le proprietà loro descritte da'poeti, convengono le camiscie da donna, lavorate et varie, ma con le maniche; et io soglio usare di farci dar la salda, acciò che legandole coi manili o con cinti di seta colorata et oro, facciano poi alcuni gonfi, che empiano gl'occhi e comparano leggiadrissimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù, di qualche bel drappo colorato e vago, succinta tanto che ne apaia il collo del piede; il quale sia calzato d'un socco dorato all'antica et con atilatura, overo di qualque somacco colorato. Gli richiede poi un manto sontuoso, che da sotto ad un fianco si vadi ad agroppare sopra la oposita spalla; le chiome folte e bionde, che paiano*

BIBLOSARTE

naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo; ad altra per variare, aggiungere un frontale d'oro; ad altre poi non fia sdicevole annodarle con nastri di seta, coperte con di quei veli sutilissimi et cadenti giù per le spalle, che nel civil vestire cotanta vaghezza accrescono; et questo (come dico) si potrà concedere anco in questi spettacoli pastorali poi che generalmente il velo sventoleggiante è quello che avanza tutti gli altri ornamenti del capo d'una donna et ha però assai del puro et del semplice, come par che ricerca l'habito d'una habitatrice de'boschi[117].

[A las ninfas, de acuerdo a las propiedades que les atribuyen los poetas, les convienen camisas de mujer elaboradas y variadas, pero con mangas; y yo suelo almidonarlas, con el fin de que, al engarzarse con aros o con cintas de seda colorada y oro, se abullonen, lo cual satisface la vista, pareciendo muy ligeras. Se añade después una falda desde la cintura de una bonita seda roja, tan ceñida que se pegue a los tobillos. El pie irá calzado con zuecos dorados a la antigua y con cordones o algún adorno de color. Se requiere después un manto suntuoso, sujeto en la parte baja de un costado y que suba hasta el extremo opuesto de la espalda; las melenas tupidas y rubias, que parezcan naturales, y las de alguna podrán caer sueltas sobre su espalda, con una guirnalda en la cabeza; a otras, por variación, se les añadirá un frontal de oro; y a otras, para no caer en el exceso, se las trenzará con lazos de seda y se las cubrirá con sutilísimos velos que caigan, que es algo que aumenta la hermosura del vestir; y esto (como digo) se podrá realizar también para los espectáculos pastorales ya que, generalmente, el velo flotante es el que adelanta a todos los otros ornamentos de la cabeza de una mujer y tiene, sin embargo, mucho de pureza y simplicidad que es lo que se busca para el vestido de quien mora en el bosque].

Angelo Ingegneri dice de forma semejante sobre las obras pastorales:

Come che in queste sia già accettato per uso irrevocabile l'abbigliare le Donne alla Ninfale, ancora ch'elle fossero semplici Pastorelle; il qual habito riceve ornamenti e vaghezze assai sopra la loro conditione[118].

[Como éstas, se ha convertido en moda indiscutible vestir a las mujeres a la *ninfale*, aun cuando fueran simples pastorcillas; el citado vestido recibe ornamentos y caprichos muy por encima de su condición].

En su relación[119], Rossi se detiene con especial admiración en el movimiento gracioso de estos velos y telas no sólo en los trajes del pueblo délfico, sino también en los de las sirenas, la luna del intermendio primero, en los de las musas, las Piérides, las ninfas Hamadríades del segundo, y en los de las musas del tercer intermedio. Que el público identificaba los trajes teatrales con las ninfas puede demostrarse con las siguientes palabras de Cavallino en el coro délfico: «usciti di due parti un buon numero de pastori e Ninfe, etc.». (Salen desde los dos lados un buen número de pastores y ninfas, etc.)[120].

De' Rossi tenía plena razón cuando encontraba algo griego y antiguo en los trajes del coro. Estos barrocos vestidos, que parecerían, a primera vista, productos del capricho personal del artista, pertenecen todavía a la tradición de la ninfa, nacida en el Quattrocento del deseo de devolver a la vida a las figuras de la Antigüedad. Pero estos velos, etéreos y ondulantes no se justifican en la escena, sino fundamentalmente en la procesión, como si se tratara de ornamentos a ser contemplados de perfil[121]; sólo cuando están en movimiento muestran aquellas líneas graciosas que ya desde Leon Battista Alberti[122] tanto deleitaban a los artistas del Renacimiento.

Pero dejemos por el momento estas ideas genéricas sobre la estética del ornamento, y adentrémonos un poco más en los secretos del vestuario teatral con la ayuda de Rossi[123]:

La prima coppia[124] *un bel giovane huomo, e una bella giovane donna: l'huomo con roba di raso azzurro scollata, che gli arrivava a mezza la gamba, con ricami, e frange d'oro dappiè, e tutta l'abbottonatura di botton d'oro; stretta infino alla cintola, da indi in giù al-*

BIBLOSARTE

quanto più larga, e due machine strette, e lunghe quanto la vesta gli pendevano dalle spalle. Sopra aveva un'altra vesticciuola più corta d'Ermisino verdegiallo, con bendoni a riciamo d'oro dappiè. E sopra questa un'altra robetta a mezza la coscia, di raso incarnato con fregio intorno, e dagli spallacci pendevano alcuni bei nappon d'oro, ed era cinto con una cintura di raso rosso, la cui serratura, erano due belle maschere d'oro, che serrando si congiugnevano insieme[125]*. In capo una bella, e bionda ricciaia, e in piede i calzari di raso rosso, lavorati a nicchie, e a chiocciolette, e ricamati d'oro, come la vesta. in mano strumenti.*

La donna[126] *il busto di raso turchino a ricamo co'suoi spallacci a bendoni con frange d'oro. La vesta di sotto di raso bianco con un fragio d'oro dappiè, e una soppravesta di drappo incarnato con bel riciamo; squartata, e le squartature abbotonate con certi riscontri d'oro. Dalla serratura del cinto, che era una testa di mazocco, che avea due risplendenti gioie per occhi, pendevano due veli d'oro, che, serpeggiando, le cadevano con bello ornamento fin quasi a'piedi. L'acconciatura, tutta adorna di branche di corallo, e di veli, e un velo turchino grande sotto la gola, che con amendue i capi, per lo 'ntrecciamento passando de'suoi capelli, e dalla parte di dietro cadendole infino a'piedi, faceva sventolando una bella vista.*

Nell'altra coppia un'huomo[127] *con una vesta lunga di raso azzurro abbottonatta infino in terra a riscontri d'oro, e alcune borchie d'oro sopra le spalle: gli spallacci verdi, e le maniche di raso rosso, con ricamo di seta nera, e similmente i calzoni. In capo un turbante a chiocciola, in cima al quale aveva una chioccioletta marina, e nella serratura del cinto due nicchie dentrovi alcune gioie di pregio*[128]*.*

La donna[129] *con busto di raso rosso con un pregiato fregio alla fine d'esso. Le si partia dalla scollatura un'ornamento d'oro massiccio, che l'arrivava sotto le poppe. Gli spallacci bianchi ricamati di seta nera, e le maniche di colore all'arance simile. La vesta lunga, per fino a'piedi, mavì, fregiata a ricamo d'oro, e di seta. Una robetta sopra di raso bianco, a ogni palmo traversata con due liste gialle, che n'avieno una turchina nel mezzo. Il cinto era tutto d'oro, e da una testa di marzocco, che copriva la serratura, pendevano alcuni veli di seta, e d'oro, che, con alcune ricascate artificiose, le facean dinanzi un bello ornamento. Al collo un vezzo di grosse perle, e di sotto la gola le si partiva un velo turchino, che andava anodandolecon bel gruppo le bionde trecce, le quali facieno una cupola con tre ordini, e in cima una palla, dalla quale surgeva una branca di bel corallo. un velo d'oro, e'ncarnato le pendeva con belli svolazzij infino in su'piedi, e sopra la fronte le cadevano alcuni ricci pieni de perle, e di coralletti.*

Gli abiti, e gli ornamenti di tutti gli altri, così huomini, come donne[130]*, ne di bellezza, ne di richezza, ne d'ornamenti, ne d'artificio, ne di splendore, non cedevan punto a'primeri. Ed erano tutte adorne l'acconciature di quelle donne, e similmente le veste, di coralli, di nicchie, di perle, di madreperle, di conchiglie, e d'altre cose marine, e tutte diverse l'una dall'altra. E anche agli huomini, e in capo, e ne'panni isì fatte cose. E tanto, e più vaghi, e più belli per giudicati, quanto furono differenti d'artificio, e d'ornamento, e tutti simiglianti all'abito greco, che se mostrò veramente l'artifice, che ne fece i disegni, richissimo d'invenzione, poichè potette esser tanto vario, e tanto vago nell'unità. Ma passiamo al quanto, perciocchè se particolarmente dovessimo scrivere tutto ciò ch'avieno i personaggi di questo intermedio intorno, allungheremmo troppo 'l volume. Faccia ragione il leggitor da descritti, in che maniera il rimanente fosse vestito; non essendo, come abbiam detto, niun di loro all'altro inferiore in alcuna parte.*

[La primera pareja la forman un hermoso joven y una bella y joven mujer; el hombre con un traje de raso azul escotado que le llegaba a media pierna, con bordados y franjas de oro todo labrado con botones de oro, estrecho hasta la cintura y desde allí más ancho, y dos artilugios estrechos y tan largos como el vestido que colgaban de su espalda. Encima llevaba otro vestido, más corto, de un verde amarillento ermisino con bandas bordadas de oro en la parte inferior. Y, sobre éste, otra pieza, a mitad del muslo, de raso encarnado con un friso; le colgaban además de la espalda algunos flecos de oro, y llevaba un cinturón de raso rojo cuya hebilla eran dos hermosas máscaras de oro que, al cerrarse, se entrelazaban. En la cabeza, una bella y rubia cabellera rizada y, en los pies, zapatos de raso rojo trabajados con conchas, caracolillos y bordados de oro, lo mismo que en el traje. En las manos, instrumentos.

BIBLOSARTE

La mujer llevaba un traje de raso azul turquesa bordado con las espaldas a bandas con franjas de oro. La falda de raso blanco con un friso de oro en la parte inferior; la sobreveste de tela de seda encarnada con bellos bordados, cuarteada, y los cuartelados abotonados con pasamanería de oro. De la hebilla del cinturón —que era una cabeza de *marzocco* [león de Florencia] que tenía por ojos dos joyas resplandecientes— colgaban dos velos de oro que, serpenteando, le caían con hermoso adorno hasta casi los pies. El peinado todo adornado con brazos de coral y de velos, y un gran velo azul turquesa en el cuello que trenzado pasaba por sus cabellos hacia atrás y que, cayéndole revoloteando hasta los pies, ofrecía una bella vista.

En la otra pareja, había un hombre con un vestido largo de raso azul abotonado hasta el suelo con pasmanería de oro y algunos bullones de oro sobre la espalda; las espaldas, verdes, y las mangas, de raso rojo, bordadas de seda negra parecidas a los calzones. En la cabeza, un turbante caracoleado en cuya cima había una concha marina; y en la hebilla del cinturón, dos conchas con algunas valiosas joyas.

La mujer portaba un traje de raso rojo con un precioso friso al final de éste. Le partía del escote un adorno de oro macizo hasta debajo de los pechos. Las espaldas eran blancas bordadas de seda negra y las mangas de un color parecido al de la naranja. La falda azul celeste, larga hasta los pies, decorada con bordados de oro y seda, y sobre ésta, una telilla de raso blanco, atravesada a cada palmo por dos listas amarillas que tenían una turquesa en el medio. El cinturón era de oro con una cabeza de *marzocco* que cubría la hebilla colgando algunos velos de seda y de oro que, con algunas colgaduras artificiosas, le hacían un bello adorno. En el cuello, un hermoso collar de grandes perlas; de su garganta caía un velo azul turquesa anudado en rubias trenzas formando una cúpula de tres niveles, y en su cima, una bola de la que surgía una rama de hermoso coral. Un velo de oro y encarnado colgaba en flecos hasta los pies y, sobre la frente, le caían algunos rizos llenos de perlas y coralitos.

Los vestidos y los adornos de los restantes —de los hombres tanto como de las mujeres— no cedían ante los primeros ni en belleza, ni en riqueza, ni en esplendor de ornamentos, ni en artificio. Todos los peinados y los vestidos de aquellas mujeres iban adornados con corales, con conchas, con perlas, con madreperlas y otras cosas marinas, cada una diferente de las demás. Y también los hombres, y en la cabeza, y en los paños lo mismo. Y tanto más donosos y bellos cuanto que eran diferentes de artificio y ornamento; y todos al estilo griego, que verdaderamente el artífice que hizo los diseños demostró la riqueza de su invención, habiendo sido tan variado y gracioso sin perder la unidad. Pero pasemos a otra cosa, porque si hubiésemos de describir todo aquello que llevaban los personajes de este Intermedio alargaríamos demasiado el volumen. Imagine el lector a partir de lo que ha leído cómo iban vestidos los restantes, no siendo ninguno, como hemos dicho, inferior a los demás en parte alguna].

Con esto damos por terminada nuestra breve *interpretación histórico-artística* de los *intermezzi* primero y tercero que hemos elegido como tipos representativos, porque en ellos se evidencian las dos fases distintas de desarrollo que recorre el Intermedio en su marcha hacia el melodrama. Hemos visto cómo en el Intermedio primero —la *Armonia delle Sfere*— Giovanni de' Bardi aún intentaba servirse de los medios artísticos de la procesión mitológica muda: mediante el lenguaje de los atributos y el adorno que sólo resultaba comprensible para el público instruido del Renacimiento. Por el contrario, en el Intermedio tercero —la *Battaglia Pitica*—, con la ayuda de Ottavio Rinuccini, encontró el camino para adaptar a las nuevas exigencias teatrales un concepto erudito que pertenecía interior y exteriormente al ciclo de las creaciones humanísticas renacentistas.

La fe de Bardi en la fuerza de este tipo de *intermezzo* la demuestra el uso que hizo de este género para encarnar profundas ideas filosóficas y fábulas de poetas de la Antigüedad que hablaban del poder de la música, a través de cuyo estudio, la *Camerata* esperaba el resurgimiento del melodrama.

BIBLOSARTE

El conde Giovanni de' Bardi abandonó Florencia en 1592 y el lugar de la *Camerata* fue ocupado por la casa de Jacopo Corsi, donde, gracias al trabajo en equipo de sus amigos Jacopo Peri y Giulio Caccini sus ideas teóricas reencontraron una nueva forma melodramática. El genio poético de estas dos *Camerate* fue Ottaviano Rinuccini[131], compositor del Intermedio tercero de 1589 y también de la primera ópera musical, la *Dafne,* representada por primera vez en 1594 en la casa de Jacopo Corsi[132]. Nada puede caracterizar mejor la cesura profunda que divide la cultura artística y civil renacentista de la moderna que la comparación de la *Daphne* de 1594 con el Intermedio tercero de 1589: la lucha con el dragón se reduce a un breve preludio en el que, sin embargo, tal y como ponen de manifiesto las *Prefazione* de Marco da Gagliano, aún resulta evidente el recuerdo del *spettacolo* de 1589 en el agrupamiento, en la actuación del coro y en la danza bélica de Apolo[133].

Pero la ambición arqueológica de dar cuerpo a la danza siguiendo las reglas de Julio Pollux[134] ya no constituye el rasgo psicológico esencial de Apolo: el proceso que da nueva vida y alma a esta figura en las fiestas florentinas de la segunda mitad del siglo XVI[135] estaba a punto de concluir. El antiguo símbolo cósmico de 1565 se ha transformado paso a paso en un dios joven y sentimental que ha sido recuperado con palabras y melodías nunca escuchadas para cantar la fuerza invencible de Cupido y sus infelices amores con la tímida pastora[136].

También en Florencia iba a prevalecer aquel sentimiento bucólico que había encontrado su más perfecta expresión en la *Aminta* de Tasso y en el *Pastor Fido* de Guarini, en los que tanto se complacía el gusto de una sociedad cortesana y sentimental, aunque falta de la refinada erudición del primer Renacimiento. Pero, incluso allí, existía una diferencia fundamental, porque si bien en Florencia se pretendía impresionar el ánimo de los espectadores con los medios psicológicos propios del arte dramático, no se perdió la ejemplaridad de los antiguos[137].

Esta autoridad era todavía suficientemente fuerte como para ofrecer la materia prima sobre la cual trabajaría el genio florentino con esa fusión armónica de energía artística y capacidad imitativa que la caracterizaba. Sin embargo, el progreso artístico alcanzado en el arte dramático no dependía tanto de un retorno a las fuentes como de la forma de interpretarlas. En los *intermezzi* de 1589 y en la *Dafne* de 1594 se nos aparecen dos corrientes opuestas en el modo de concebir los modelos clásicos. Una tendía hacia el barroquismo aunque derivara de una tradición del Quattrocento consistente en representar arqueológicamente a las figuras de la Antigüedad; la otra, por el contrario, en un sentido más profundamente clásico, buscaba alcanzar una nueva forma de expresión melodramática uniendo palabra y sonido tal y como se creía que habían hecho griegos y romanos en la *melopeya* de la tragedia.

En el florecimiento del barroco veremos, por ello, renacer por un momento aquel refinado sentimiento florentino que, aunque sintiese la necesidad de dejar a un lado la erudición antigua que había absorbido en 1589 todas las fuerzas intelectuales —desde las del poeta a las del figurinista— no abandonó los ideales clásicos cuando intentó descubrir una nueva vía que conquistara no sólo la mente, sino también el corazón de los espectadores.

La *tragedia in musica* contentaba el doble deseo del público: por un lado, se vinculaba a la Antigüedad a través de sus argumentos; del otro, con la intensidad de los sentimientos despertados con nuevos medios artísticos, esto es, con el *stile recitativo,* ofrecía a la sociedad contemporánea un sustituto de aquellos encantos espirituales que antes encontraba en las complejas invenciones de los *intermezzi.*

Antes de terminar, quisiera agradecer vivamente al señor A. Giorgetti por la ayuda que gentilmente me ha prestado en la traducción del texto al italiano desde su original en alemán.

BIBLOSARTE

Apéndices

I

Las descripciones más importantes están enumeradas en el libro de P. A. Bigazzi, *Firenze e contorni* (1893).

El título del libro de Bastiano de' Rossi es el siguiente:

> *Descizione / dell'Apparato, / e degl'Intermedi. / Fatti per la Commedia rapre— / sentata in Firenze. / Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando / Medici, e Madama Cristina di / Loreno, Gran Duchi di / Toscana. / In Firenze. Per Anton Padovani. M.D.LXXXIX.* In-4.°, 72 pp.
>
> [Descripción del Aparato y de los *Intermedi* hechos para la Comedia representada en Florencia, en las Bodas de los Serenísimos don Ferdinando Medici y *Madama* Cristina di Loreno, Grandes Duques de Toscana, en Florencia. Por Anton Padovani. M.D.LXXXIX. En 4.°, 72 pp.].

La fuente principal para las otras festividades de 1589 es el *Diario* de Pavoni:

> *Diario / descritto / da Giuseppe Pavoni / delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il sig. Ferdinando Medici, e la signora Donna Cristina di Lorena Gran Duchi di Toscana. / Nel quale con brevità si esplica il Torneo, la Bataglia navale, la Comedia con gli Intermedi; et altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15 di Maggio MDLXXXIX. / Alli molti illustri, et miei Patroni osservandiss., li signori Giasone, et Pompeo fratelli de'Vizani. / Stampato in Bologna nella Stamperia di Giovanni Rossi, di permissione delli Signori Superiori.* In-8.°, 48 pp.[138].
>
> [Diario escrito por Giuseppe Pavoni de las fiestas celebradas en las solemnísimas bodas de los Serenísimos Esposos, el señor Ferdinando Medici, y la señora *Donna* Cristina di Lorena, Grandes Duques de Toscana. En el cual, con brevedad, se explica el Torneo, la Batalla naval, la Comedia con los *Intermedi;* y otras fiestas ocurridas de día en día para todos el día 15 de mayo de MDLXXXIX. A los muy ilustrísimos, y mis patrones observantísimos, los señores Giasone y Pompeo, hermanos de los Vinazi. Estampado en Bolonia, en la Imprenta de Giovanni Rossi, con permiso de los Señores Superiores, In-8.°, 48 pp.].

A esto se le añade la:

> *Racolta di tutte / le solennissime Feste / nel Sponsalitio / della Serenissima / Gran Duchesa / di Toscana / fatte in Fiorenza il mese di Maggio 1589. / Con brevità raccolta da Simone Cavallino da Viterbo. / All'Illustratiss. et Reverendiss. sig. Patriarca Alessandrino, Caetano. / In Roma, Apresso Paolo Blado Stampatore Camerale 189.* In-8.°, 46 pp.[139].
>
> [Narración de todas las solemnísimas Fiestas en los Esponsales de la Serenísima Gran Duquesa de Toscana, hechas en Florencia el mes de mayo de 1589. Con brevedad recogidas por Simone Cavallino da Viterbo. Al Ilustrísimo y Reverendísimo señor Patriarca Alessandrino, Caetano. En Roma, junto a Paolo Blado, Impresor de Cámara, 1589. In-8.°, 46 pp.].

No he podido consultar el *Diari* de Benacci[140], o sus descripciones en francés de las mismas festividades[141]. De entre los poemas[142] escritos con ocasión de la boda de Ferdinando y Cristina el siguiente es de interés:

> *Venuta / della Serenisima Cristina di Loreno in Italia / al Seggio Ducale di Fiorenza / del suo Serenissimo Sposo / Don Ferdinando Medici Gran Duca / Terzo di Toscana. / Raccolta in ottava rima da M. Pietro Niccola / de Cardi, Cittadino Fiorentino, 1589. / In Firenze, appreso Giorgio Marescotti MDXC.* In-4.°, 48 pp.
>
> [Venida de la Serenísima Cristina di Loreno a Italia, al Trono Ducal de Florencia, de su Serenísimo Esposo, don Ferdinando Medici, Gran Duque Tercero de Toscana. Contada en tercera rima por m. Pietro Niccola de Cardi, Ciudadano Florentino, 1589. En Florencia, junto a Giorgio Marescotti MDXC. In-4.°, 48 pp.].

BIBLOSARTE

Las *Ricordanze* de Giovanni del Maestro, mayordomo de Ferdinando I, ofrecen mucha información objetiva acerca de las festividades en la gran corte ducal. En el Archivo de Estado se conservan ambas notas[143] originales y la compilación histórica que Giovanni[144] en persona empezó en 1589; lo propuso para la Gran Duquesa, como se puede ver a través de la dedicatoria, lo que quedó bien señalado y está ahora incluido en otras series en el mismo archivo[145]. El *Ruolo della casa et familiarii del Ser.mo Cardinale*[146] también parece haber sido compilado bajo la dirección de este mismo Giovanni; como el título, está escrito de su mano.

II

El primer grabado[147], por Epifanio d'Albiano[148], muestra el Intermedio cuarto. Situados en la parte superior, sobre una nube, están aquellos espíritus que, según Platón, viven en la esfera de fuego, y que sirven de intermediarios entre el hombre y los dioses. Debajo de ellos, en un carro tirado por dos dragones, una hechicera se aproxima, portando un fantasmal vestido adornado con velos. Más abajo, surge el Lucifer tricéfalo de Dante, con alas de murciélago, llevando a un pecador en una y otra mano, hasta la cintura en su boca, rodeado por sus malignos que están ocupados atormentando las almas condenadas con sus tenedores. La ciudad de Dis se ve en el plano del fondo. En un disco del carro de la hechicera está la inscripción: *«D. Epifanio d'Alf. M. Vall. Incid.»*.

En el segundo grabado[149] vemos el Intermedio segundo, con la metamorfosis de las Piérides en urracas. Apolo se encuentra en el pico de una montaña, en el centro del escenario, en el que nueve musas están situadas de tres en tres, y detrás, en una cueva, se encuentra reclinado el dios de la Primavera, Castalia. En otras dos cuevas, a la izquierda y a la derecha, hay otras nueve divinidades (¿las Hamadríades?) tocando varios instrumentos. Los lados del escenario están formados por pérgolas y otras estructuras de jardín. Bajo el escenario, las Piérides corren de un lado para otro transformadas en urracas.

A pesar de las discrepancias entre los grabados, la descripción de Rossi y los dibujos de Buontalenti, no puede haber duda de que esta plancha representa el Intermedio segundo; tales discrepancias se explican por el hecho de las fechas de grabado desde 1592, como nos dice la inscripción: «S. Epif. Alfiano Mon.co Vallombrosano f. 1592»[150].

III

En la cubierta del Ruolo está la inscripción, de la mano de Giovanni del Maestro:

> 1588.-*Ruolo della Casa del Ser.mo Ferdinando Medicis, Cardinale, Gran Duca di Toscana*[151].
>
> [Registro de la Casa del Ser[enísimo] Ferdinando Medicis, Gran Duque de Toscana].
>
> *Ruolo della Casa et familiarii del Ser.mo Car.le Gran Duca di Toscana da di primo di settembre 1588. Con la provisione et ogn'altra comodità che da S. A. Ser.ma ad essi si concede. Dichiarata a ciascuno al suo nome proprio, o sì vero intitolatione del suo offitio.*
>
> [Registro de la casa y familiares del Ser[enísimo] Car[denal] Gran Duque de Toscana, del primero de septiembre de 1588. Con la provisión y otras comodidades que S. A. Ser[enísima] a ellos les concede. Declarada a cada uno por su propio nombre, o bien por el verdadero título de su oficio].

He extraído de este registro los nombres de los músicos, listados en la página 17 con su paga mensual en ducados:

Musici	*Duc.*[152] *
1. *Bernardo Franciosino della Cornetta*	20
2. *Luca Marentio*	15
3. *Cristofano Malvezzi insegna alle Signore principesse*	9
4. *Gio. Batt. Jacomelli del Violino*	16
5. *Ant.o Archileo con cavallo a tutto governo,*	
6. *et per la Margherita sua putta et per la balia et per pigioni di casa in tutto*	18

BIBLOSARTE

7.	*Vittoria sua moglie*	10
8.	*Onofrio Gualfreducci da Pistoia*	15
9.	*Giulio Caccini*	16
10.	*Gio. Franc. Sanese, Trombone*	15
11.	*Ant.° Naldi, guardaroba della Musica mangia in tinello et ha*	6
12.	*Mario Luchini*	6
13.	*Don Gio. Basso et serva anco al Duomo*	9
14.	*Don Cornelo, Basso*	4
15.	*Gio. Piero Manenti*	3
16.	*Baccio Palibotria*	5
17.	*Zanobi Siciliani*	6
18.	*Jacopo Peri detto Zazzerino*	6
19.	*Ant. Franc. d'Annibale, Trombone*	4
20.	*Frate Andriano de'Servi, Trombone*	4
21.	*Pierino Polibotria*	4
22.	*Niccolò Bartolini da Pistoia, Eunuco*	6
23.	*S.r Cav.re Cosimo Bottigarj con cavallo a paglia e stringlia senza altro.*	

Músicos		*Ducados*
1.	Bernardo Franciosino, corneta	20
2.	Luca Marentio	15
3.	Cristofano Malvezzi, enseña a las señoras princesas	9
4.	Gio. Batt. Jacomelli, violín	16
5.	Ant.° Archileo, con caballo a todo gobierno,	
6.	y por Margherita, su niñera, y por el ama de cría y por los alquileres de todo lo de la casa	18
7.	Vittoria, su mujer	10
8.	Onofrio Gualfreducci, de Pistoya	15
9.	Giulio Caccini	16
10.	Gio. Franc. Sanese, trombón	15
11.	Ant.° Naldi, guardarropa de la música, come en el comedor y tiene	6
12.	Mario Luchini	6
13.	Don Gio., bajo y también sirve en el Duomo	9
14.	Don Cornelo, bajo	4
15.	Gio. Piero Manenti	3
16.	Baccio Palibotria	5
17.	Zanobi Siciliani	6
18.	Jacopo Peri, dicho Zazzerino	6
19.	Ant. Franc. d'Annibale, trombón	4
20.	Frate Andriano de'Servi, trombón	4
21.	Pierino Polibotria	4
22.	Niccolò Bartolini da Pistoia, eunuco	6
23.	S.r Cav.re Cosimo Bottigari, con caballo (con paja y cepillo, sin más)	

En la página 29, los siguientes nombres fueron añadidos por la mano de Emilio Cavalieri:

24. *Cesare del Messere basso musico con provisione di scudi quindici il mese, come apparisce per rescritto di D. Alt. sotto dì 1° d'ottobre 1588 da cominciarli il 1° di settembro prossimo passato.*

24. [Cesare del Messere, bajo, músico con provisión de quince escudos al mes, como aparece por escrito de D. Alt. debajo, día 1.° de octubre de 1588, de comenzarlos pasado el 1.° de septiembre próximo].

25. *Duritio Usorelli della Viola musico con provisione di scudi otto il mese da cominciar il medesimo detto dì, come per il medesimo rescritto.*

25. [Duritio Usorelli, viola, músico con provisión de ocho escudos al mes, de comenzar el mismo dicho día, como por él mismo escrito].

BIBLOSARTE

Notas

[1] Para una información más completa de las fuentes, véase apéndice I.

[2] Cf. d'Ancona, *Origini del teatro*, (1891), II, p. 167, II, pp. 466 y s.

[3] Para información sobre ella, cf. Bevilacqua, *Giornale storico della letteratura italiana* 23, (1894), pp. 88 y ss.

[4] Para el tema de la comedia, cf. Pavoni, 46, donde también encontrarán detalles de los celos entre estas dos prima donnas.

[5] Cf. Baldinucci (1846), II, pp. 509-23; Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro*, (Venecia, 1785), I, 209 y ss.; G. Giannini, «Origini del dramma musicale», *Propugnatore*, n.s. 6, n.° 1 (1893), pp. 209 y ss.; U. Angeli, *Di alcuni Internedi del Cinquecento* (Modena, 1891); Renier, *Giornale storico della letteratura italiana*, 22 (1893), p. 381.

[6] Cf. Rossi, *Descrizione* (1589), 4-5.

[7] El decreto de designación está grabado, en parte, por Gaye, *Carteggio*, III, p. 484, y sus representantes están registrados como «maestro Giaches (Bylifelt?)... tedesco, nostro gioelliere» [maestro Giaches (Bylifelt?)... alemán, nuestro joyero], para las artes visuales, y Paolo Palluzzelli, caballero de Roma, para la música (Archivio Mediceo, Minute di Ferdinando, filza, 62, p. 222). El embajador veneciano, Tommaso Contarini, toma el siguiente informe del carácter de Cavalieri para su *Relazione* de 1588 en la corte de Ferdinando: «Il signor Emilio del Cavalliero romano, servitore molto del Granduca, abita in palazzo; non è così assiduo alla persona come gli altri, perchè ama la libertà; ma possiede assai la grazia di S. A.; attende a' trattenimenti di musica e di piaceri». [El señor Emilio del Cavalliero, romano, grande servidor del Gran Duque, vive en Palacio; no frecuenta a la gente como los otros, porque ama la libertad; pero posee bastante la gracia de S. A.; se dedica a entretenimientos de música y de placeres]. Cf. Eugenio Albèri, *Relazioni veneziani: Appendice* (Florencia, 1863), p. 285. Conocemos la fecha de su muerte (11 de marzo de 1602) por Gandolfi. Cf. *Rassegna nazionale* (16 de noviembre de 1893).

[8] Rossi, *Descrizione* (1585), p. 61.

[9] [Fig. 77] 45 x 75 cm.

[10] Este tema puede haber derivado del poema de Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae cum Mercurio*, que también suministró material para *Intermezzi* en Mantua en los años 1584 y 1598; cf. A. Neri, «Gli *Intermezzi* del *Pastor fido*», *Giornale storico della letteratura italiana* XI, pp. 412 y ss. Esto podría explicar también la observación de Rossi (*Descrizione*, 6v) de que Júpiter fue representado «nell'abito appunto, che alle nozze di Mercurio s'appresentò» (con la misma indumentaria que se presentó a las bodas de Mercurio).

[11] El *Intermezzo* 4, con su hechicera y sus espíritus, aunque basado en Platón, estuvo peor integrado con el *concetto* global. Fue el tipo de fantasía espectacular favorita en aquel tiempo. Un escenario parecido —hechicera, espíritus, llamas del infierno, y todo lo demás— aparece, por ejemplo, en el *Intermezzo* segundo de 1585 (Rossi, *Descrizione* (1585), 12v). Véase también el *Intermezzo* primero de 1567, que describió Ceccherelli (Bigazzi, *Firenze e contorni*, 1893, n.° 3401), y el Intermedio segundo de 1569, como describió Passignani (Bigazzi, n.° 3512). Esto puede deberse a que el texto para el *Intermezzo* cuarto, a diferencia de los otros, no era de Ottavio Rinuccini sino de Giovanni Battista Strozzi.

[12] Cf. G. B. Martini, *Storia della musica*, 1 (1757), p. 9, en el estilo de Boecio, *De institutione musica*, 1, n.° 2; y Luigi Dentice, *Duo dialoghi della musica* (1553), 2; también Zarlino, *Institutioni harmoniche* (1589), parte 1, capítulos 6 y 7, en *Opere* (Venecia), I, pp. 16 y ss. en

[13] Cf. Ambros, *Geschichte der Musik* (1887), IV, pp. 160 y ss., y Bardi, «Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene», en Doni, *Trattati di musica*, ed. Gori (1763), II, pp. 233-248.) y

[14] Biblioteca Nazionale, C. B. 53. 3. II, pp. 1-37, 74.

[15] Archivio di Stato, Guardaroba, Medicea, n.° 140.

[16] Ver figuras 78, 82. Los originales están en la Biblioteca Marucelliana, XIX, 69, n.os 123 y 124. Bartsch, *Le peintre-graveur*, XVIII, 106, n.os 121 y 122, erroneamente descritos como *Eternité paroissant dans l'Olympe* (La Eternidad aparenciéndose en el Olimpo), y *Persée descendant de l'Olympe pour combattre le dragon* (Perseo descendiendo del Olimpo para combatir al dragón).

[17] Los originales están en la Biblioteca Marucelliana, I, 72-73, n.os 399 y 400. Para su descripción ver apéndice II.

[18] Baldinucci, *Notizie* (1846), II, pp. 490 y ss.; Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien* (1887), pp. 229 y ss.; P. F. Covoni, *Il Casino di San Marco costruito dal Buontalenti ai tempi Medicei* (1892).

[19] Gaye, *Carteggio*, III, p. 449.

[20] Cf. Giovanni Cinelli, «Scrittori fiorentini», Ms. Magliabech. C. IX, 66, vol. 1, fol. 136v.

[21] La visita de Tasso ha sido recientemente discutida por Giosuè Carducci, *Nuova antologia* (1895), pp. 34-35.

[22] Para el estado actual del Teatro Mediceo, cf. Marcotti, *Guide-souvenir de Florence* (1892), p. 80. El auditorio tenía sobre 56 m de largo, 35 m de ancho, y 14 m de alto, de acuerdo con el valor dado por el *braccio* de Angelo Martini, *Manuale di metrologia* (1883), p. 206. La inclinación del suelo era 1,25 m. Para obtener una idea más clara del aspecto técnico de la maquinaria del escenario, cf. en particular Nicola Sabbattini, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri*, 2.ª ed., incluyendo el libro 2 (Rávena, 1638), II, pp. 71-165.

[23] Están catalogados como sigue:
Parigi Giulio, Disegni originali de'carri e figure de'personaggi che decorarono la Mascherata rappresentante la Ge-

BIBLOSARTE

nealogia degli Dei, fatta in Firenze nelle nozze di Francesco de'Medici con Giovanna d'Austria descritta da Giorgio Vasari (esto es correcto), *aggiuntivi i disegni del personaggi che rappresentarono la Comedia intitolata La Pellegrina di Girolamo Bargagli, recitata nel salone sopra gli Uffizi per le nozze di Ferdinando I* (aquí el compilador está equivocado; los dibujos son todos para los *Intermezzi*), *e Disegni del festino dei Pitti nel matrimonio di Cosimo III* (?).

[París, Giulio, dibujos originales de los carros y figuras que decoraron la *Mascherata* que representaba la Genealogía de los Dioses, hecha en Florencia en las bodas de Cosimo de'Medici con Giovanna d'Austria, descrita por Giorgio Vasari (esto es correcto), junto a los dibujos de los personajes que representan la comedia titulada *La Pellegrina*, de Girolamo Bargagli, recitada en el salón sobre el de los *Uffizi* para el matrimonio de Ferdinando I (aquí el compilador está equivocado; los dibujos son todos para los *Intermezzi*), y dibujos para la fiesta de los *Pitti* en el matrimonio de Cosimo III (?)].

[24] Hay dibujos a pluma y acuarelas en pliegos de papel grueso, de aproximadamente 57 x 47 cm. Las figuras tienen una altura de 27 cm, excepto las de las sirenas para el *Intermezzo* 1, que miden cerca de 37 cm. Como evidencia externa de que son realmente obra de Buontalenti, prestamos una atención particular al monograma B. T. que aparece en el el folio 10. Los dibujos en los folios 32 y 36 son simplemente copias, hechas para guiar a los creadores del vestuario.

[25] Fig. 84.

[26] Fig. 92.

[27] Aunque esta primera mano se parece a la de Emilio de' Cavalieri, creo que no es suya sino de Bardi o Buontalenti.

[28] El *Libro dei conti* de Emilio de' Cavalieri es de la misma mano. Debe ser de Francesco Gorini, *provveditore alla comedia*, cuyas listas sirvieron para contrastar gastos.

[29] En su lomo de vitela, el volumen tiene la siguiente inscripción: «Libro di conti relativi alla commedia diretta da Emilio de'Cavalieri» (Libro de cuentas relativo a la comedia dirigido por Emilio de'Cavalieri). Por abreviar, usaremos las siglas L. C. para referirnos a este libro de cuentas y V. D. para hacerlo del volumen de dibujos.

[30] Quizá, como ya hemos sugerido, de Francesco Gorini, *provveditore alla commedia*.

[31] Para el Intermedio primero se hicieron 45; para el Intermedio segundo, 34; para el Intermedio tercero, 38; para el Intermedio cuarto, 42; para el Intermedio quinto, 37; y para el Intermedio sexto, 90: un total de 286 vestidos. El precio por vestido era de £2 17*s* 6*d*. En suma, Oreto recibió «ducati dodici per essersi fatta la commedia una volta più dell'altra, e provato dua Intermedii la quaresima passata» (doce ducados para hacerse la comedia una vez más, y dos intermedios probados la cuaresma pasada). Del total de ducados, 117 £3 5*s*, Oreto había pagado gran parte a cuenta. El 16 de septiembre de 1589, acusó el recibo del saldo debido, i. e., 30 ducados £2 15*s* (L. C., 197).

[32] Cfr. L. C., *Taglio*, p. 91.

[33] L. C., *Quadernuccio*, p. 291.

[34] Cf. V. D., p. 37, y fig. 79. El nombre del artista, en el ángulo inferior izquierdo, es cifícil de descifrar en la reproducción.

[35] El catálogo de escritos de Bardi ofrecido por Mazzuchelli proporciona una idea general de la capacidad de su erudición. Bardi merece una amplia biografía.

[a] Trad. de José Antonio Míguez. Platón. *La República*. Madrid, Aguilar, 1968, pp. 668 y 669.

[36] Platón, *La República*, 10.617, Firmin Didot (París, 1846), II, fol. 192. Cfr. Cartari, *Le imagini dei dei* (Padua, 1603), p. 276. La primera edición de Cartari (Venecia, 1556) carece tanto de la descripción como del grabado de *Necessitas*.

[37] Cf. Platón, *La República*, 3.399 y *Laches*, 188; Aristóteles, *La República*, 8.4; Plutarco, *De música*, 17. Bardi, p. 240.

[38] Bardi, p. 240.

[39] Francesco Patrici, *Della poetica* (Ferrara, 1586), «La deca istoriale», p. 298. Este trabajo, así como el del mismo autor, *Nova de universis philosophia* (Ferrara, 1591), que no tuvimos oportunidad de consultar, debieron haber influido en Bardi. En 1586, Bardi escribió a Patrizzi sobre la disputa entre Pellegrini y la Academia della Crusca; cf. Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, 2.1, p. 334. Patrizzi también habla del intercambio de ideas en materia de música de la Antigüedad con Bardi y Galilei; cf. *Della poetica*, p. 286.

[40] Cf. Macrobius, *Commentarium in Somnium Scipionis* 2.3.

[41] Por ejemplo, Dante, *Convito*, 2.3-4.

[42] Cf. Kolloff, en *Meyers Künstlerlexikon*, II, p. 589. En los relieves de Agostino di Duccio en Rimini están expresados conceptos similares.

[43] *Franchini Gafurii... de Harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milán, 1518), fol. 92, «Quod Musae et sydera et Modi arque Chordae invicem ordine conveniunt»; 94[v] (nuestra fig. 96).

[44] En el sistema de Bardi, Astraea, identificada por los antiguos con el Virgo del Zodiaco, representaba la octava esfera. Astraea también aparece como una figura alegórica en el *Quadriregio* de Frezzi [ed. Filippini (Bari, 1914)], 4.11-13.

[45] Rossi, *Descrizione* (1589), pp. 18-32.

[46] *La República*, 10.616-17.

[47] Como, por ejemplo, en Dante.

[48] *La República* 3 y *Laches*.

[49] *La República*, 8.5 (y 7.10)

[50] Cf. p. 293.

[51] Personificaciones de las Harmonías o modos: Hipodoria, Hipofrigia, Hipolidia, Frigia, Mixolidia. Cf. Rossi, *Descrizzione* (1589), p. 23.

[52] Ésta fue la única colaboración directa entre el inventor del *Intermezzo* y el supervisor de Bellas Artes.

BIBLOSARTE

[53] Las Virtudes fueron representadas como sigue: la Justicia, por Numa Pompilius e Isis; la Religión, por Massinissa y por una Vestal; la Piedad, por Eneas y la sumisa hija mencionada por Valerius Maximus; el Amor Conyugal, por Tiberius Gracchus y por Porcia; la Libertad, por Hieron y por Busa; la Fortaleza, por Lucius Dentatus y por Camila.

[54] Armonía, 10 Sirenas, 8 Planetas; Necesidad, 3 Hados y 12 Héroes.

[55] Cf. Archivio di Stato, Depositeria gen., n.° 389: «Ruolo della casa et familiarii del Ser.mo Cardinale Gran Duca di Toscana per da di primo di Settembre 1588...» Cf. apéndice III. Había 24 músicos en total, y a cada uno se le daba un salario mensual.

[56] Bernardo Franciosino della Cornetta encabezaba la lista con un salario mensual de 20 escudos. Cfr. también Bonini en La Fage, *Diplthérographie* (1864), pp. 167-180.

[57] Para detalles personales cf. principalmente Malvezzi, *Intermedii et concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze* (Venecia, 1591). Los detalles personales están impresos por Vogel, *Bibliothek der weltlichen Vokalmusik Italiens*, I, pp. 382-385.

[58] N.° 1: cf. V. D., p. 11.-N.os 2-15: cf. V. D., pp. 32-37, y L. C. *Quadernaccio*, pp. 291, 293, 294.-N.° 16: cf. V. D., 36', y L. C., p. 293.-Nos 17-20: cf. V. D., p. 28, y L. C., fol. 431.-Nos 21-23: cf. V. D., p. 27, y L. C., p. 432.-N.° 24: cf. V. D., p. 27, y L. C., p. 441.-N.os 25-28: cf. V. D., p. 29, y L. C., p. 441.-N.os 29-41: cf. L. C., pp. 423, 424.

[59] Para el número de Sirenas cf. p. 303.

[60] Probablemente el mismo Paolo del Franciosino que murió a la edad de 90 años. Cf. Bonini, p. 178.

[61] Cf. fig. 78. Aunque las figuras están dibujadas con bastante libertad, la presencia de la Necesidad con su huso y los tres Hados hacen dudar que estas hagan referencia al presente *Intermezzo*. El grabado fue realizado problamente algún tiempo después de su representación, como lo fue el de Epifanio d'Alfiano para el Intermedio segundo, que conserva la fecha de 1592.

[62] Cf. n.os 2-16. N.° 1 fue Vittoria Archilei, como *Armonía*, cuyo traje de terciopelo verde fue confeccionado más tarde bajo precisas especificaciones.

[63] Publicado por Bandini en Doni, *Trattati* 2, apéndice, p. 99. El autor describe las danzas corales como sigue (aparentemente dibujadas en un pasaje de Luciano, *De saltatione* 7):

> *... i quai balli o rappresentavano il moto dell'ottava Sfera, o del Sole, o della Luna, o d'altro Pianeta, e la teorica di essi, o altri maravigliosi soggetti. E per più intelligenza addurremo l'esempio di quando rappresentavano il primo mobile conducente i globi celesti...*
>
> [... estos bailes representaban el movimiento de la Octava esfera, o del Sol, o de la Luna, o de otro Planeta, y el cortejo de los mismos, u otros maravillosos sujetos. Y para mayor inteligencia aludiremos al ejemplo de cuando representaban *il primo mobile* trasportando los globos celestes...].

Esta hipótesis está corroborada por el hecho de que originalmente se intentó que los Planetas no aparecieran en nubes sino en carruajes tirados por ellos mismos. Rossi, *Descrizione* (1589), 26, dice de Bardi:

> *... Avrebbe voluto, che ciascun di questi pianeti fosse comparito in sul carro, che dagli scrittori è assegnato loro, ma non avendo, per più cagioni, l'artefice potuto eseguire il suo intendimento, volle che gli dipignesse néseggi.*
>
> [... Habría querido que cada uno de estos planetas apareciese en su carro, asignado a ellos por los escritores; pero no habiendo podido, por más causa, el artífice ejecutar su intención, quisiera que les pintara en tronos].

[64] Sólo existen tres dibujos de las Sirenas de las altas esferas (V. D., pp. 35-36). Como se puede observar en las inscripciones de esos dibujos, todas ellas van vestidas en los puros colores del Empireo, «Trasparenti sì come la foglia del diamante». Una nota adicional especifica: «di questa sorte dove sono disegnate tre ànno a essere cinque»; el último número ha sido alterado a «siete».

[65] Cf. fig. 79, reproduce el dibujo de Buontalenti para la Sirena de la octava esfera. Rossi da sólo una breve descripción de ella (*Descrizione*, 1589, p. 25):

> *Quella volgente l'ottava sfera, sopra una bella, ma semplice acconciatura, un'orsa tutta circondata di stelle. Il vestimento, e le penne cilestrine. La sopravvesta, che le si partia dalle penne, e andava infino al ginocchio, circondata dappiè con bendoni a vago ricamo, da'quali pendevano nappon d'oro: ed essa, e la vesta, tutta quanta ricamata di stelle.*
>
> [Es aquella que rige la octava esfera, sobre un bello pero sencillo arreglo, una osa circundada de estrellas. Vestido y plumas celestes. La sobreveste parte de las plumas y le llega hasta las rodillas; está circundada por bandas de hermoso bordado, de las que penden borlas de oro; y tanto ésta como el traje están totalmente bordadas de estrellas].

[66] Fue así como aparecieron a la boda de Cosimo de'Medici y Leonor de Toledo en 1539: «Apparsero in un tratto tre Serene ignude, ciascuna con le sue due code minutamente lavorate di scaglie d'argento». [Aparecen en un lapso tres Sirenas desnudas, cada una con sus dos colas minuciosamente labradas con escamas de plata]. Cf. Giambullari, *Apparato et feste* (1539), p. 111.

[67] Rossi, *Descrizione* (1589), p. 23.

[68] Cf. L. C., pp. 87-89. Los números de ayudantes empleados fueron los siguientes:

Oct.	5-15	9
"	15-20	13
"	20-27	6
"	27-Nov.4	10
Nov.	9-11	5
"	11-18	5
"	18-25	5
		53

BIBLOSARTE

[69] Cf. L. C., *Quadernaccio*, p. 291. La ingeniosa idea de hacer los plumajes de papel se reservó para un tiempo después (1763): Ademollo, *I primi fasti del teatro di via della Pergola*, 30 n.

[70] L. C., p. 291.

[71] Reproduzco lo siguiente como una curiosidad interesante [*Quadernaccio*, p. 282]:

Nota di quello si mette in un abito di n° 6 di Gio. Lapi: A dì 17 di novembre 1588.

Raso rosso per li braccialetti, sottana e sottanella br. 11 0/3 (ca. 6,5m).—Taffetà turcina per fodera de bendoni br. 1 0/8 (ca. 1,3m).—Velo giallo br. 8 per dintorni e mostre che non servino br. 8 (ca. 4,6m).—Velo bianco br. 5 per gorgiere e calzari e dintorno br. 5 (ca. 8,7m).—Velo ad oro br. 4 0/3, per cignere e inanzi br. 4 0/3 (ca. 2,5m).—Tela cilandrata per fare il busto, maniche e bendoni e altro br. 7 3/5 (ca. 4,4m).—Tela di quadrone dipinta a penne br. 8 (ca. 4,6m).—Guarnitione di tela con stag.[ta] (?) e verde fra larghe e strette per la sottana e sottanella br. 14 (ca. 8m).—Maschere piccole n.° 4, e 2 grande per le spalle n.° 6.—Tela bott.[ta] (?) per la gorghiera br. 3/4 (ca. 0,45m).

(Nota de los materiales requeridos para un traje, para n.° 6, Giovanni Lapi: 17 de noviembre de 1588.)

[Raso rojo para los brazaletes, enaguas y sayuela (ca. 6,5m).—Tafetán *turcina* para forrar las bandas (ca. 1,3m).—Gasa amarilla para los contornos y muestras que no sirven (ca. 4,6m).—Gasa blanca para las gorgueras, calzado y contorno (ca. 8,7m).—Gasa de oro para ceñir y delante (ca. 2,5m).—Tela cilindrada para hacer el corsé, las mangas, bandas y otras cosas (ca. 4,4m).—Tela de *quadrone* pintada con plumas (ca. 4,6m).—Guarnición de tela verde con *stag.[ta]* larga y estrecha para las enaguas y la saya (ca. 8m).—Máscaras pequeñas, 4, y grandes para las espaldas, 2, 6 en total.—Tela *bott.[ta]* para la gorguera (ca. 0,45m).]

[72] L. C., *Taglio*, p. 11.

[73] L. C., *Taglio*, p. 19.

[74] V. D., p. 27.

[75] *Carmina* 1.35.

[a] Trad. de Vicente Cristóbal López. Madrid. Alianza Editorial, 1985. p. 97.

[76] Rossi, *Descrizione* (1589), p. 25.

[77] La *Descrizione* de Rossi, cuyo prefacio está fechado el 14 de mayo de 1589, no puede haber sido usado por ninguno de los presentes en las actuaciones.

[78] *Diarii*, p. 14.

[79] *Racolta di tutte le feste...*, p. 3.

[80] *Discorso sopra la mascherata...*; cfr. Bigazzi, n.° 3371.

[81] *Opere*, ed. Milanesi, VIII, p. 519.

[82] Los originales de Vasari están en el ya mencinado volumen de la Palatina, I, pp. 1-164; hay también copias en los Uffizi, n.os 2666-2945, y en un manuscrito de la Biblioteca Nazionale Centrale en Florencia (Follini, I, II, p. 142).

[83] V. D., I, p. 37.

[84] *Nat. hist.* 11.103. Una lectura mejor es *antestamur* (que llamamos como testigo); este verbo fue usado de una manera especial en los testimonios de los juzgados.

[85] *Egloga* 6.

...pastorem Tityre pingues
Pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.

[86] Cf. *Discorso*, p. 36.

[87] Esto es, él jura por νὴ τὸν κύνα, por la constelación Canis, el perro; es necesario añadir que el pasaje osos no hace referencia a un animal real.

[88] Cf. *Discorso*, p. 36

[89] Cf. T. Schereiber, *Apollon Pythoktonos* (1879), pp. 17-38, y Arteaga.

[90] *De saltatione* 16, en la que habla de la ὑπόρχημα (*hyporchema*, himno coral) de Apolo.

[91] *Della poetica* , «La deca disputata», p. 180.

[92] *Onomasticon*, libro 4, segm. 84. Cf. nota 102.

[93] Cf. Zarlino, parte 2, capítulo 5, p. 81, en la «ley pítica».

[94] Cf. planchas 5, 6 y 7 (V. D., 26, 13 y 24). El boceto para la duodécima pareja (n.os 23, 24) es el único que se ha perdido; se dan los nombres de los actores, pero como son muchos los mismos que en el *intermezzo* 1, no vamos a repetirlos.

[95] V. D., p. 25.

[96] Cf. fig. 82.

[97] Cf. fig. 83. Por tanto, es de suponer que este grabado fue también realizado algún tiempo después de la representación.

[98] Cf. fig. 84.

[99] *Descrizione* (1589), pp. 42-48.

[100] Éste remite al *Intermezzo* 2.

[101] Cf. más abajo, p. 379 y ss.

[102] *Onomasticon* 4.10, segm. 84:

De quinque Pythicis certaminibus. Pythici vero modi, qui tibia canitur, partes quinque sunt, rudimentum, provocatio, Jambicum, spondeum, ovatio. Rapraesentatio autem, est modus quidem pugnae Apollinis contra Draconem et in ipso experimento locum circumspicit, num pugnae conveniens sit. In provocatione vero provocat Draconem. Sed in Jambico pugnat. Continet autem Jambicum tubae cantus, et odontismum, utpote Dracone inter sagittandum dentibus frendente. Spondeum vero, dei victoriam repraesentat. Et in ovatione, Deus ad Victorialia carmina saltat.

[103] Esta nota demuestra cómo el ideador trató de reproducir no sólo la acción de la pantomima antigua, sino también de su música, sabedor, sin embargo, de lo inadecuado de la imitación.

[104] Cf. fig. 82.

[105] Escuché la música de este madrigal en la conmemoración de la *Riforma Melodrammatica* florentina, el 17 de febrero de 1895. Está reimpresa como un apéndice.

BIBLOSARTE

[105] Es una de las suposiciones arbitrarias de Bardi, adoptada para enlazar Delos con Delfos —la relación verdadera estaba lejos de estar clara para él— y así procurar otro atributo a sus figuras, además de hacerles colgar conchas marinas o ramas de coral.

[107] Esta coincidencia se manifiesta así como indicación de que Rossi había inspeccionado personalmente uno u otro dibujo o los propios trajes.

[108] Los dibujos que no están reproducidos aquí muestran un estilo manierista más uniforme en el tratamiento de los vestuarios.

[109] Rossi, *Descrizione* (1589), p. 42; también 46, «in abiti tendente al greco», y 48, «e tutti simiglianti all'abito greco.» Cf. pp. 372, 376 y 384.

[110] Cf. ejemplos en d'Ancona, I, 225, I, 296, y *passim*. Para Maddalena Gonzaga, vestida como una «ninfa», cf. Luzio-Renier, *Mantova e Urbino* (1893), p. 48. Podemos obtener una idea de los vestidos de dichas «ninfas» a través del frontispicio de las *Ninfale* de Boccaccio en la edición Panizzi (Florencia, 1568), y de un grabado de la edición de 1546 del *Diadreo* de Luca Pulci. Cf. también la «Canzona delle Nimphe e delle cicale», en la primera edición de los *Canti carnascialeschi* de Lorenzo de' Medici; curiosamente, las subsiguientes ediciones cambiaron las *Nimphe* (ninfas) por *Fanciulle* (chicas).

[111] Por ejemplo, en el *Orfeo* de Poliziano y en la *Fabula de Caephalo* de Niccolò da Correggio. Cf. d'Ancona, II, 5, II, p. 350. En mi propio trabajo «El *Nacimiento de Venus* y La *Primavera* de Botticelli» (1893), pp. 98-100, hay indicaciones complementarias de las relaciones entre la ninfa, como aparece en el drama y la poesía, y en los trabajos artísticos del Quattrocento.

[112] Véanse —para tener al menos un ejemplo— las pinturas y los dibujos mitológicos de Botticelli. El tipo característico de ninfa también se nos ha conservado en un grabado de un artista anónimo del Quattrocento, quien debió haber trabajado a partir de un dibujo del propio Botticelli. El tema de dicho grabado es el *Triunfo de Baco y Ariadna*, y en su séquito hay bacantes vestidas como ninfas. Cf. la publicación de la Sociedad Calcográfica Internacional (1890), n.° 4; no considero inverosímil que exista una conexión entre este dibujo y el celebrado *Trionfo de Bacco e d'Arianna* escrito por Lorenzo el Magnífico.

[113] Cf. Savonarola, *Prediche quadragesimale... sopra Amos propheta, sopra Zaccharia propheta...* (Venecia, 1539):

> *Guarda che usanza ha firenze; comme le donne fiorentine hanno maritate le loro fanciulle: le menono a mostra: e acconciatela che paiono nimphe: e la prima cosa (è che) le menano a santa liberata: questo sono lidoli vostri.*
>
> [Mira que costumbre tiene Florencia; como la de las mujeres florentinas que han casado a sus muchachas, mostrándolas y vistiéndolas que parecen ninfas, y lo primero es que las presentan como una santa liberada. Y éstas son vuetros ídolos].

Cf. G. Gruyer, *Les Illustrations des écrits de Savonarole* (1879), p. 206. Para las gasas, cf. el sermón del Kine de Samaria en Perrens, *Hieronymus Savonarola*, traducido por Schroeder (1858), p. 540, y Landucci, *Diario*, ed. del Badia (1883), p. 123.

[114] Esta figura aparece, por ejemplo, en los frescos de Ghirlandaio en la iglesia de Santa Maria Novella, y en los de Botticelli, Signorelli y Rosselli de la Capilla Sixtina. El grabado de Agostino Veneziano (1528; Bartsch, vol. XVI, sección 9, n.° 470) nos muestra el tipo de aspecto manierista.

[115] Alguno está interesado en que se debe hacer referencia a las descripciones mencionadas por Bigazzi de las *feste Fiorentine* en 1539, 1567, 1569 y 1579. Cf. también Giannini y Angeli. Un ejemplo característico es también el encontrado en el pequeño libro de G. E. S., *Di una mascherata pastorale fatta in Siena per la venuta della Granduchessa Bianca Cappello, la sera del 22 di febbraio 1582* (Florencia, 1882).

[116] Comparar, por ejemplo, las ninfas de la *Hypnerotomachia Poliphili* en la primera edición de 1499 y en la edición francesa de 1546. En otro lugar, me he propuesto discutir con mayor profundidad la relación entre la ninfa y el arte de la Antigüedad.

[117] Cf. d'Ancona, II, p. 581: «Degli abiti da usarsi nelle rappresentazioni sceniche.» Los diálogos fueron compuestos probablemente hacia 1585; ibíd. 410. Podemos hallar dibujos de estas ninfas teatrales en las ediciones ilustradas de la *Aminta* de Tasso y de *Il pastor fido* de Guarini. El tipo teatral de ninfa que ocupaba el escenario no sólo en Italia sino también en Francia, Inglaterra y Alemania, durante la mitad del siglo XVII.

[118] Angelo Ingegneri, *Discorso della poesia rappresentativa* (1598), p. 72.

[119] Cf. Rossi, *Descrizione* (1589), pp. 24, 26, 40, 41, 47, 48, 49, 67, 68. Los bocetos de Buontalenti para otras figuras de los *Intermezzi* 2 y 3 ejemplifican el uso de velos de gasa hechos en los mismos: en total, no menos de 5287 *br.* (sobre 3.000 m) de gasa boloñesa.

[120] Ibíd., p. 14. En sus toscas estrofas en honor a la boda de Ferdinado y Cristina (Florencia, 1590; véase apéndice I), Niccolò de Cardi nos dice:

> 116 *Degl'Intermedij ognun prese diletto*
> *Delle Sirene venute dal Cielo*
> *Con muse, e Ninfe in canto, e mortal velo.*
> 117 *Le quali in drappi belli, e trecce attorte*
> *Nell'Intermedio primo in lieto accento...*
>
> [De los *Intermezzi* cada uno se deleite,
> De las sirenas llegadas del Cielo,
> Con musas, y Ninfas en canto, y mortal velo.
> Las que con bellas telas, y trenzas enroscadas
> En el *Intermezzo* primero en alegre acento....]

[121] G. Semper acuñó la palabra exacta para este tipo de decoración: *Richtungsschmuck* (ornamento direccional); cf. Semper, *Kleine Schriften* (1884), pp. 319 y ss.

[122] *Liber de pictura* (Viena, 1877), p. 129.

BIBLOSARTE

[123] Rossi, *Descrizione* (1589), pp. 46-48.

[124] Véase la figura de la derecha en la fig. 84a; el actor fue Onofrio Gualfreducci.

[125] La hebilla ha desaparecido en el dibujo.

[126] Véase la figura de la izquierda en la fig. 84a; el actor fue Oratio (del Franciosino?).

[127] Véase la figura de la derecha en la fig. 84b; el actor fue Giovanni Lapi.

[128] Aquí también ha desaparecido la hebilla en el dibujo.

[129] Véase la figura de la izquierda en la fig. 84b; el actor fue Alberigo (Malvezzi?).

[130] Un número de mujeres de Delfos estaban vestidas de manera más sencilla, como matronas. Véase fig. 84c, que hemos seleccionado deliberadamente, porque esta mujer fue representada, como muestra la inscripción, por Jacopo Peri. Al igual que la importancia de Peri en la historia del *Melodramma*, también la hemos señalado en una reproducción del vestido que llevaba como Arion en el *Intermezzo* 5, fig. 92. Cf. también G. O. Corazzini, «Jacopo Peri e la sua famiglia».

[131] Guido Mazzoni, «Cenni su Ottavio Rinuccini poeta».

[132] Para la historia musical de todo esto, cf. R. Gandolfi, «Dell'opera in musica».

† [133] Cf. el prefacio de Marco da Gagliano a la Dafne de Rinuccini (1608), reimpreso por Corazzini en el mismo volumen (apéndice). La *danza bellica* de Apolo continuó siendo lo suficientemente importante para Marco da Gagliano como para recomendar que un bailarín experto debía realizar la parte de Apolo en la escena de la lucha; en el tercer *Intermezzo* también el Agostino (V. D., fol. 24') que representó a Apolo era probablemente un bailarín.

[134] Cf. p. 371.

† [135] Cf. la descripción del *carro del Sole* (carro del Sol) en la *mascherata* de 1565, en Ingegneri, *Discorso*, pp. 29-36, y la del carro del Apolo pítico en la *sbarra* de 1579. Cf. también R. Gualterotti, *Feste nelle nozze... Francesco... Bianca Cappello* (1579), pp. 17 y ss.

[136] Sorprende encontrar que Rinuccini, en su *Dafne* y en su *Euridice*, sigue los pasos de Poliziano, tanto en la elección del tema como en la infusión del sentimiento pastoral; y que, en el mismo manuscrito en Mantua que el *Orfeo*, está también la *Rappresenazione di Phebo et Phetonte*, que de acuerdo con el análisis de d'Ancona, II, p. 350 manifiesta una gran semejanza con la † *Dafne* de Rinuccini. D'Ancona hipotetiza, con buenos fundamentos, que esta *rappresentazione* es idéntica a la *Festa di Lauro*, compuesta en 1486 por el florentino Gian Pietro della Viola.

[137] Emilio de' Cavalieri, en sus dramas pastorales con música de madrigal, se quedó corto de nuevas ideas. Daré cuenta en algún lugar de los dieciséis dibujos que hacen referencia a *La disperazione di Fileno*, escenificada en 1594.

[138] No se conserva copia de este extremadamente raro volumen en ninguna biblioteca pública de Florencia. El señor Tito Cappugi, que posee una copia, fue muy amable al permitirme consultarla.

Existe una breve relación, del mismo Pavoni, de la *Entrata della serenissima gran duchessa sposa... al molto illustro Giovanni Battista Strada Hispano...*, Bolonia, Rossi (1589), 8.°, 4 pp.; está en la Biblioteca Moreniana.

[139] En la Biblioteca Nazionale, Florencia.

[140] Bigazzi, n.° 3379: *L'ultime feste...* Benacci también escribió un breve informe de la solemne entrada: *Descrittione della solennissima entrata... fatta alli 30 di Aprile 1589*, Bolonia, Alessandro Benacci (1589), 8.°, 4 pp.

[141] Bigazzi, n.° 3443: *Discours de la magnifique réception...*, Lyons (1589), y Bigazzi, n.° 408: *Discours veritable du mariage...*, París (s. a.)

[142] No he podido consultar los poemas de Paolini y Borghesi (cf. Moreni, *Bibliografia*). La *Canzone* de Muzio Piacentini (en la Biblioteca Moreniana) quizá se refiera a la *mascherata de' fiumi* del 28 de mayo de 1589; cf. p. 287.

[143] Filz. Strozz. 1.ª serie, n.° 27, 28, 29, 30 y 51. Cf. Guasti, *Le carte Strozziane* (1884), pp. 147, 148, 274 y ss.

[144] Ésta es la llamada *Storia d'etichetta*, de la que el Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, guarda tres copias; yo debo la referencia a la gentileza del Señor Carnesecchi.

[145] Filz. Strozz. 1.ª serie, n.° 20. Cf. Guasti, p. 110; el texto de la dedicatoria se encontró también, sin la firma, en la *Storia d'etichetta* 1.

[146] Cf. Apéndice III.

[147] Biblioteca Marucelliana, I, 72, n.° 399; 258 × 262 mm. Confrontar con Rossi, *Descrizione*, pp. 49-51, y ver p. 354.

[148] Cf. W. Schmidt, en *Meyers Künstlerlexikon*, I, p. 296.

[149] Biblioteca Marucelliana, I, 73, n.° 400; 250 x 332 mm.

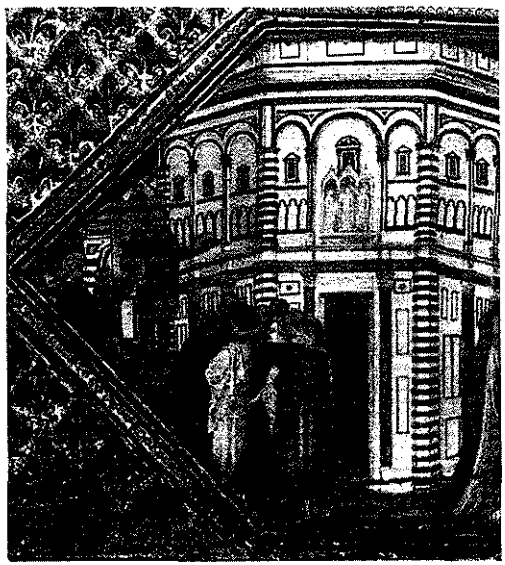
[150] El grabado de Epifanio, mencionado por Ottley, *Notices of Engravers* (1831), bajo el n.° 2, que representa una procesión de figuras mitológicas encabezadas por Neptuno, bien podría referirse a la *mascherata de' fiumi*; cf. p. 287.

[151] Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, p. 389; cf. p. 316.

[152] Por mes.

BIBLOSARTE

85. *Vendedor de remedios medicinales,* Giulio Romano, Mantua, Palazzo del Tè.



86. *Vendedor de remedios medicinales,* detalle de un *cassone,* Florencia, Museo Nazionale.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

22. Disertaciones histórico culturales sobre el Quattrocento en Florencia (1929) *

El prof. Warburg ofreció tres breves disertaciones sobre la historia de la representación de la vida en movimiento en Florencia. Como complemento a su identificación de la procesión infantil de los Medici que aparece en el fresco de Santa Trinità, presentó la fotografía de un dibujo de la pintura de Ghirlandaio (Berliner Kupferstichkabinett) (fig. 89); de su análisis se desprende que es probable que se hubiera previsto originariamente la procesión infantil, pero no así los grandes donantes de los Medici y los Sassetti. Además, en lugar de Poliziano, debía aparecer un clérigo. Las otras dos escenas de la vida festiva ocultan su origen arraigado en un culto pagano bajo una apariencia festiva popular. En un *cassone* del primer tercio del siglo XV (cf. G. de Nicola, en *Burlington Magazine,* XXXII, 1918, pp. 218 y ss.) que se encuentra en el Bargello (Museo Nazionale) pudo identificar al vendedor de teriaca (fig. 86) que aparecía en aquel entonces en la festividad de San Juan como uno de aquellos charlatanes que vendían medicamentos y que Tommaso Garzoni denomina en su *Piazza Universale* (Venecia, 1665, *Discorso* 105, p. 594) «uomini della Casa di San Paolo». Afirmaban que venían de Malta y que las bolas de tierra que vendían para ingerir procedían del suelo sobre el que san Pablo había arrojado la víbora al fuego sin haber recibido daño alguno. Un cuadro de formato redondo de Giulio Romano que se encuentra en el Palazzo Tè de Mantua (fig. 85) muestra, en el contexto de esta pervivencia de antiquísimas concepciones que se remontan a Asclepio, a este Laocoonte cubierto de Serpientes a la manera de un viajante y charlatán vendedor de remedios medicinales. La tercera referencia se centró en un fresco de Stradano en el Palazzo Vecchio. En la esquina derecha puede verse una danza de espadas en la que los personajes bailan en círculo siguiendo una antiquísima tradición (empuñar la vaina de la espada), que representa, en realidad, ceremonia cuya última estribación se mantiene viva aún hoy en los *morris dancers* ingleses.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

Addenda al volumen 1

1. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli

73 **Este trabajo fue presentado en la Facultad de Estrasburgo el 8 de diciembre de 1891; aprobado para el título de Doctor en Filosofía el 5 de marzo de 1892. Impreso y publicado por Leopold Voss, Hamburgo y Leipzig, 1892** (fechado en 1893).

73 Epígrafes añadidos a mano por Warburg a su copia de trabajo: **Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, t. 1, cap. 1:**

> **Muchos irán de un lado a otro, y el conocimiento aumentará. Seguramente, la regla más sencilla es: Deja a cada persona que tome su camino y observa dónde le llevará. Pues no este o aquel hombre sino todos los hombres constituyen la humanidad, y sus tareas unidas conforman la tarea de la humanidad.**

Wilhelm Dilthey, «Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe», *Deutsche Rundschau*, 72 (1892), p. 219 (ahora, en *Gesammelte Schriften*, 6, pp. 265 y ss.):

> **Este interés (en cualquier consideración del arte) depende de la cuestión de la función del arte en la economía mental de la vida humana. En la medida en que esta cuestión no puede ser contestada con precisión, esa respuesta debe llegar de la combinación de un análisis de impresiones y de un estudio histórico-social del arte.**

73 En lugar de «**cuáles eran los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista**», léase «**algo de lo que había...**».

73 **Sobre este término, véase Theobald Ziegler, «Zur Genesis eines ästhetischen Begriffs», *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 7 (1894), pp. 113 y ss,** en el cual la primera mención del concepto de *Einfühlung* [empatía] es adjudicada a **Novalis, *Lehrlinge zu Sais;*** véase Novalis, *Schriften*, ed. Ernst Heilborn, 1, pp. 241y ss.:

> So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan, kein innres naturerzeugendes und absonderndes Werkzeug hat, der nicht, wie von selbst, überall die Natur an allem erkennt und unterscheidet, und mit angeborner Zeugungslust, in inniger mannichfaltiger Verwandtschaft mit allen Köpern, durch das Medium der Empfindung, sich mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hineinfühlt.

74 **Citado como una curiosidad,** una traducción libre del *Pervigilium Veneris* al italiano: **Saverio Rogati Napoletano, *Le veglie di Venere ossia Inno sulla Primavera tradotto liberamente dal verso latino per nozze Lorenzo Sangiontoffetti e Lucrezia Nani* (Padua, 1792). Biblioteca Nazionale, Florencia, Misc. Carpetta, 4, p. 401.**

74 **Los *Himnos de Homero* fueron las primeras traducciones del griego hechas por Marsilio Ficino; los cantaba al estilo antiguo, acompañándose con el laúd. Véase la adenda al final de este capítulo, pp. 343 y s.**

78 En *Kunstchronik*, 25 (1900), p. 398, se publicó la réplica de Warburg al comentario de Steinmann sobre la relación entre Alberti y Botticelli:

Corrección: La reseña de E. Steinmann en *Kunstchronik*, 22 del libro de Supino sobre Botticelli —que yo, también, recibí como una bienvenida y útil contribución desde Italia— parece requerir una corrección. En sus comentarios generales, Steinmann ha tendido a identificar mi propio caso con el del conjunto de los estudiosos alemanes. Steinmann cita el descubrimiento de la relación entre las teorías de Alberti y el arte de Botticelli como un ejemplo definitivo de la capacidad, supuestamente exclusiva de los investigadores italianos, para señalar conexiones que no son captadas por el

BIBLOSARTE

investigador «extranjero»; pero Supino extrajo esta misma conclusión (como él mismo me ha confirmado) de mi propio trabajo sobre «El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Botticelli», el cual él, en consecuencia, ha señalado como su fuente en varias ocasiones.
La relación entre este pasaje de Alberti y Botticelli fue (como dice el propio Warburg) realizada por primera vez por Springer.

79 En lugar de **san Bernardo**, como en la primera edición, léase **san Bernardino.** Esta corrección surge de una carta enviada al autor por Jacob Burckhardt el 27 de diciembre de 1892, a quien Warburg había enviado su disertación. Burckhardt le animó «a dirigirse al Sandro teólogo místico, tal y como él mismo se muestra en el cuadro de los *Pastores y los ángeles* (National Gallery), en el gran tondo de la *Virgen escribiendo* (Uffizi), y sobre todo en la *Tentación de Cristo* (Capilla Sixtina)». Véase el ensayo «Sandro Botticelli», pp. 123 y s.

79 **El relieve de Duccio en Milán** (véase fig. 3): ***Das Museum* 9 (1904), fig. 72, bajo el título erróneo de *¡Augusto y la Sibila!*—en lugar de *Escena de la leyenda de san Segismundo;* el ángel indicándole que se detenga = Ménade 28 de Hauser.** También el relieve representando el rapto de Europa; véase Andy Pointner, *Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio* (Estrasburgo, 1909), lám. 21a.

En cuanto a la escena del relieve de la Pinacoteca Brera: Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia...*, 2.ª ed., 5 (Prato, 1824), pp. 536 y ss, ya lo había interpretado como el episodio en el que el ángel se aparece a san Segismundo para decirle cómo expiar su culpa. Inducido por su segunda mujer, Segismundo había ordenado el asesinato de su propio hijo, fruto de su primer matrimonio (Pointner, pp. 114 y ss.). Esta interpretación viene respaldada por la procedencia del relieve, origen que sugiere una conexión personal con Sigismondo Malatesta. El relieve procede en concreto del convento de Scolca, en Rimini, donde las mujeres de la familia Malatesta se refugiaban (Charles Yriarte, *Rimini*, París, 1882, pp. 220-221), y donde la primera mujer de Segismundo, Ginebra d'Este, y su hijo murieron. El presunto asesinato de Ginebra fue uno de los cargos alegados en la excomunión de Sigismundo por parte de Pío II. Sobre todo esto, véase Corrado Ricci, *Il tempio Malatestiano* (1924), pp. 395 y ss.

79 **Richard Förster, *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 6 (1893), p. 482, niega que Poliziano fuese personalmente influido por Alberti.**

80 **Franz Wickhoff,** «Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 27 (1906), pp. 198-207, **considera que las fuentes latinas deben existir para ambas pinturas (para el *Nacimiento*, el *Pervigilium Veneris*, «maritis imbribus» [v. 14]; para la *Primavera*, Fulgencio). Pero yo todavía pienso que Poliziano fue la fuente intermedia: el parecido es muy cercano, tanto en la elección de las fuentes poéticas y el tema como en el gusto por los motivos formales.**

81 **Virgilio, *Ciris* 25-:**

> ***Cum levis alterno Zephyrus concrebruit Euro***
> ***Et prono gravidum provexit pondere currum.***
> ***Felix illa dies, felix et dicitur annus;***
> ***Felices qui talem annum videre diumque.***

82 Una lectura de los *Fastos* V, 217, que viene a ser, incluso, más cercana a la visión de Poliziano, es recogida en la edición de Ehwald y Levy (Leipzig, 1924), p. 141: «Libri recentiores lectionis vulgatae: Conveniunt pictis incinctae floribus Horae».

82 El término italiano *ceste* (cestas) ha sido aquí erróneamente traducido por «cinturones» probablemente como resultado de una confusión con *cesto* (como en *cesto di Venere*).

83 **En Perugia (Museo de la Universidad, Antigüedades Romanas, n.º 296, no aparece en el catálogo), existe un relieve del *Nacimiento de Venus.* Con una túnica en su alzada mano derecha, Venus aparece de pie sobre una concha, el pelo movido por el viento, en una retorcida postura de danza,** la **túnica apoyada sobre una urna** (fig. 87).

Acerca del motivo de Venus sobre la concha en el arte de la Antigüedad véase Ludolph Stephani, «Erklärung einiger im südlichen Russland gefundener Kunstwerke», en *Compte-rendu de la Commision impériale archéologique pour les années 1870 et 1871* (San Petersburgo, 1874), pp. 128 y ss, y Maria Britschkoff, «Afrodite nella conchiglia», *Bollettino d'Arte*, 9 (1929), pp. 563 y ss. De estos artículos se deduce que el tema de Venus en pie sobre la concha era desconocido en la Antigüedad. Botticelli lo tomó de la tradición iconográfica medieval —véase Fulgentius Metaforalis, Cod. palat. lat. 1066, fol. 230r, fig. 10 en Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, Studien der Bibliothek Warburg 4 (Leipzig, 1926), p. 116— y dio a la diosa la pose de la Venus Medici. Este proceso de liberación de la tradición escolástica medieval a través de la recientemente descubierta imagen antigua es semejante al que se da entre la *Primavera* y sus antecedentes populares, los grabados de la serie de los *Planetas* (véase más adelante). El relieve de Perugia (como ha confirmado la doctora Britschkoff) es una copia renacentista, en la cual el modelo definido en primer lugar por Botticelli reaparece, completado con un sello de antigüedad en los motivos accidentales en movimiento y simulado como auténtico.

Sobre la concha como símbolo de inmortalidad y renacimiento, véase W. Deonna, «Aphrodite à la coquille», *Revue Archéologique*, 2 (1917), pp. 407 y ss., y E Strong, «A Note on Two Roman Sepulchral Reliefs», *Journal of Roman Studies*, 4 (1914), p. 149. Sobre la idea de renacimiento en otra pintura de Venus de Botticelli véase la adenda al final de este capítulo, pp. 343 y ss.

BIBLOSARTE

83 **En opinión de M. Friedlaender, el dibujo (H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Múnich, 1893, p. 104) es obra de Luc Antonio de Giunta; cfr. Heinecken, *Idée générale d'une collection complète d'estampes* (Leipzig y Viena, 1771), p. 232; B. 13, p. 390, n.° 2 (reed., 1920, p. 211) y p. 5, p. 62, n.° 2.** Berenson (*Florentine Drawings*, n.° 1371) atribuye este dibujo a la escuela de Filippino Lippi.

84 **La figura desnuda, asimismo, se corresponde con la primera figura del sarcófago, excepto en el ropaje que ha sido eliminado.**

85 **El *Reconocimiento de Aquiles* en un antiguo fresco en Palmira,** reproducido en Josef Strzygowski, *Orient oder Rom* (Berlín, 1901), lám. 1; **véase también Christine de Pisan, Cod. Harl. 4431, fol. 127ᵛ: Aula de monjas, *antichità alla franzese.*** Sobre la expresión *antichità alla franzese*, véanse los ensayos de Warburg «Crónica pictórica de un orfebre florentino» y «Acerca de las *imprese amorose*» [ambos en este mismo volumen]. La miniatura de Christine de Pisan es otra representación del reconocimiento de Aquiles por Odiseo. De acuerdo con el texto de Christine de Pisan, Esciros se había convertido en un convento, y las hijas de Licomedes, en monjas. Odiseo es un buhonero vestido a la flamenca y Aquiles, que alarga la mano para coger las armas, viste un hábito monástico blanco y negro. Esta interpretación de Christine de Pisan tiene un precedente en el *Ovide moralisé*; véase P. G. C. Campbell, *L'epître d'Othéa* (París, 1924), pp. 101 y ss; el mismo episodio es emplazado en un convento de religiosas en el canto 32 de la *Amorosa Visione* de Bocaccio, donde Aquiles es descrito como «una suora, ch'ivi istava presso». Una posterior narración del mismo episodio por Bocaccio en *Genealogia deorum*, XII, 52 (Basilea, 1532, pp. 307 y ss.) muestra la historia sin vestigio de *antichità alla franzese*, probablemente tomada de Estacio, *Achilleis*, 1.

87 **De igual modo en la edición de Treviso de 1479 (Hain 13092), «duae nimphe velificantes sua veste» y en la edición veneciana de 1472 de Nicolaus Jenson (Hain 13089): «Duaeque nimphae velificantes sua veste». Véase R. Sabbadini, «Le edizioni quattrocentistiche della Storia naturale di Plinio», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 8, p. 439.**

87 **Como anexo: los dibujos quinientistas que ilustran los poemas de Lorenzo en la Biblioteca Laurenziana (lám. 41, p. 33; Bandini, 5, p. 140, en el folio 77ᵛ; en el ornamento, las letras AFA-DFP) representan el nacimiento de Venus, con la adición de las tres Horas con sus vestimentas movidas violentamente y de Neptuno (frontal, ¿gema?** como, p. e., en Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, 1900, vol. 1, lám. 37, 3). **Ibid., otros ejemplos de ninfa con adornos de paños manieristas.** Véase fig. 2; el poema en cuestión de Lorenzo es el «Canto di Pan»; *Opere*, 1 (Bari, 1903), p. 317.

88 Sobre la divisa de Piero di Lorenzo: **carta de Stephanus del 2 de febrero de 1488, según el calendario antiguo. (Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici*, Heidelberg, 1825, vol. 3, pp. 271 y ss., apéndice 47; véase A. Fabronius, *Laurentii Medicis vita*, Pisa, 1748, vol 2, pp. 296 y ss.), acerca de la aparición de Piero en la boda de Isabella de Aragón con Gian Galeazzo Sforza, celebrada en Milán en 1489:**

> **La vesta del nostro Piero col broncone è stata tenuta cosa admiranda, et secondo il judicio mio ha abbattuto ogni altra. Hoggi questi Signori hanno mandato per epsa, e l'hanno voluta vedere, e molto bene examinare, ed in effetto ognuno ne sta maravigliato (p. 273).**

El sastre Girolamo; el bordador Gallieno; véase Fa. Med. a. Pr. 104, doc. 85 (ahora pp. 580-585), p. 580: *Ritratto della ispexa della gita di Roma 1492.* Estos dos individuos son citados en los folios 580 y 583ᵛ reclamando sus salarios. Bajo el encabezamiento (p. 582): *spesa delle veste del Mang*° (sic) *Piero fatosi per la gita di Roma. Inbacadore* (sic) *a papa Alesandro*, son claramente identificados como el sastre y el bordador del guardarropa personal de Piero (p. 585ᵛ: *Girolamo sarto per la sua manifattura... Ghalieno richamatore per al choperta.* Fa. 104 está compuesto casi exclusivamente de inventarios de los Medici. El artículo de Warburg sobre uno de estos inventarios será publicado en un volumen posterior de sus escritos inéditos.
«Nuptiae Mediolanensium Ducum sive Joannis Galeacii cum Isabella Aragona... 1489 idibus Februariis», en *Tristani Chalci Mediolanensis historia residua* (Milán, 1644), pp. 59 y ss, p. 80:

> (...) nam in viris centum et sexdecim togae, auro et argento textae, dinumeratae sunt: inter quos unius maxime omnium oculi prosequebantur Petri Medices holosericam; cuius latus a medio *homine* ad *talos* densa *ramis arbor ex candidissimis unionibus* grandissimisque gemmis composita tegebat. Hic berillus, hic adamas, smaragdus pretiosissimique lapilli spectabantur: opus, quale vel superbissimum honestaret Regem (...)

Vasari (ed. Milanesi, 6 , p. 251):

> Lorenzo figliuolo di Piero de' Medici; il quale, dico, aveva per impresa un broncone, ciò è un tronco di lauro secco che rinverdiva le foglie, quasi per mostrare che rinfrescava e risurgeva il nome dell'avolo...

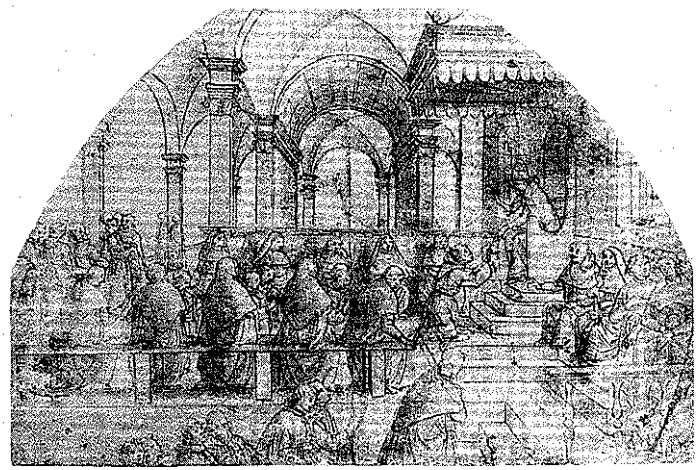
92 La visión decimonónica de Botticelli: ***Dilettantes*** **(Paris, 1894), 86. El orador es Marc:**

> **Il sera trop sensé pour être troublé dans son extase artistique par un terme ((*moderne*)) que j'interprète moi-même peut-être aussi mal que beaucoup d'autres, puisque pour moi le Printemps de Botticelli est plus moderne que certains toiles des derniers Salons. Le gran réaliste du XIVᵉ siècle (sic) a eu la vision de l'homme tel que nous l'envisageons à la fin du XIXᵉ, plus beau peut être, mais toutefois déjà atteint de tristesse, de la terreur secrète qui plane sur nous.**

BIBLOSARTE

87. *Venus*, relieve en mármol, Perugia, Museo dell'Università.

88. *Silenus*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.



89. *Confirmación de la regla franciscana*, Domenico Ghirlandaio, dibujo, Berlín, Kupferstichkabinett.

BIBLOSARTE

92 **Sobre las Gracias en Benivieni y Pico, véase p. 344.**

94 Los frescos en Villa Lemmi son **sin duda de Botticelli.**

94 La aparición de Venus Virgo y la cita de Virgilio acerca de las medallas nupciales están explicadas por una mención a una interpretación cuatrocentista de Virgilio: **Christoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses* (Estrasburgo, 1508), fol. H VI^{r-v}: El mensaje y la apariencia de Venus son deliberadamente castos.** Véase la edición de Virgilio por Landino (Florencia, 1478; Proctor 6326), con los comentarios de Donato, Servio y del mismo Landino. El comentario de Donato sobre este pasaje (*Aeneida*, I, 314), fol. 106^{v}: «Nam cum se se foemina ad fallendum composita sola in sylva obtulisset, motus libidinis non est...» (Donato, ed. Henr. Georgii, Leipzig, 1905, I, p. 68). Véase más adelante, nota 128.

El comentario de Servio a Virgilio en ediciones del Quattrocento:

> **Multi volunt Aeneam in horoscopo virginem habuisse. Bene igitur in media sylva virginis habitu Venerem facit occurrere, quia Venere in virgine constituta misericordes procreantur foeminae, et viri per illas foelicitatem consequuntur.**

Tomado de la edición florentina de 1478 *(ut supra)*, fol. 106^{v}. Véase la edición de Thilo y Hagen, 1 (Leipzig, 1881), p. 114. **Es decir, el tema de estas medallas nupciales tiene su origen en los favorables augurios astrológicos de Venus bajo el signo de Virgo.**

96 Énfasis en el movimiento: **En el tratado de Bocchi (1584) sobre el *San Jorge* de Donatello (ed. Semper, *Quellenschriften fiir die Kunstgeschichte*, n.° 9, p. 196) la idea de que, en Virgilio, Venus sólo revela su identidad a Eneas por su manera de andar.** Véase *Aeneida*, I, 405: «Et vera incessu patuit dea».

La importancia otorgada por el Renacimiento al modo de andar de los dioses es recogida también por Jacobus Pontanus en su edición anotada de Virgilio, *Symbolarum libri XVII* (Augsburgo, 1559), col. 746, donde utiliza a Homero para aclarar *Aeneida*, I, 405:

> Homerus ut aliam linguam verbaque tribuit diis quam hominibus, ita et alium incessum, ut in Neptuno, Iliad. N:
>
> ἴχνια γὰρ μετόπισθε ποδῶν ἠδὲ γυημάων
> ῥεῖ' ἔγνων ἀπόντος. ἀρίγνωτοι δὲ θεοί περ
>
> Eius igitur imitatione Maro de Venere.

Véanse también las otras analogías aportadas por Pontanus (col. 728 y ss.) tomadas de Horacio, Ovidio y Claudio. Por contra, para una representación medieval estática de Venus como cazadora y como diosa, véase Cod. Ricc. 881 (cfr. p. 338).

Las «formas accidentales en movimiento» *[bewegte Beiwerk]*, el pelo al viento y la falda con pliegues que caracterizan a Venus-Diana reaparecen en **Giovanni Bonifaccio, *L'arte de' cenni*;** «con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio. Divisa in due parti. Nella prima si tratta dei cenni, che da noi con le membra del nostro corpo sono fatti, scoprendo la loro significatione, e quella con l'autorità di famosi Autori confirmando. Nella seconda si dimostra come di questa cognitione tutte l'arti liberali, e mecaniche si pervagliano. Materia nuova à tutti gli huomini pertinente, e massimamente à Prencipi, che, per loro dignità, più con cenni, che con parole si fanno intendere» **(Vicenza, 1616). Vol. 1, página 84:**
«Crini sciolti: Il portare i crini sciolti e sparsi era segno d'esser vergine e fanciulla: E però Virgilio di Venere, che fingea d'esser Cinthia, disse: Namque humeris de more habilem suspenderat arcum Venatrix, dederatque comas diffundere ventis» (*Aeneida*, I, 318 y ss). También cita a Horacio, Lib. 2, Oda 5; Petrarca, Soneto 69, y Canzone 15 (edición crítica de Mestica, Florencia, 1896); **Tasso, *Aminta*, I, 2.**
Página 85: «Quando poi erano maritate, legavano i crini in treccie. Petrarca, Soneto 163»; Claudio *De raptu Proserpinae*, II, pp. 148 y ss.
Página 480: *Habito succinto...*:
Et il Tasso d'Armida, Gerusalemme Liberata *XVII, 33:*

> Venia sublime in un gran carro assisa
> Succinta in gonna, e faretrata arciera

—imitando **Virgilio, dove fà che Venere in forma di cacciatrice ad Eneá, et a' compagni suoi, dice:**

> **«Heus», inquit, «iuvenes monstrate mearum**
> **Visditis si quam hic errantem forte sororum**
> **Succinctam pharetra».** (*Aeneida*, I, 321 y ss.)

En Ovidio, *Metamorfosis*, X, 536, Venus aparece de nuevo como Diana en busca de Adonis, «fine genu vestem ritu succincta Dianae». Luca Pulci está claramente refiriéndose a este pasaje en su *Driadeo d'amore*, Prólogo, estrofa 3: «Venus i' priego te per quello Adone, / Il qual ti fece in selva cacciatrice...».
Sobre Bonifaccio, véase Benedetto Croce, «Il linguaggio dei gesti», *Critica*, 29, (1931), pp. 224 y ss.

Sobre peinados femeninos, véanse **los tratados sobre «bellezze delle donne».** El más completo es el de **Federico Luigini da Udine, *Il libro della bella donna* (1.ª edición 1554),** en *Trat-*

BIBLOSARTE

tati del Cinquecento sulla donna, ed. Giuseppe Zonta (Bari, 1913), pp. 221 y ss.: p. 231:

> ...io vengo a considerare con voi, signori, se male sarebbe questo...: darle capelli fuori di legge, e farla andare con essi sopra il collo sciolti e ricadenti or su l'omero destro ed or sul manco. Vergilio a Venere, fattasi allo incontro al suo pietoso figlio Enea, che non sapeva dove si fusse, gli dà sciolti e diffusi al vento. Ma il medesimo poi a Camilla gli dà annodati, ed a Didone insieme. Laonde si cava che in amendue le fogge può parer bella una donna...

Continúa diciendo que en tiempo de Petrarca las mujeres solteras llevaban el pelo suelto y las casadas *avolte in perle* (recogido con perlas). Esto concuerda con la descripción de Poliziano del pelo de Diana y de Venus en su elegía a la muerte de Albiera degli Albizzi (versos 33 y ss., del Lungo Ed., p. 240; véase pp. 108 y s.):

> Solverat effusos quoties sine lege capillos,
> Infesta est trepidis visa Diana feris;
> Sive iterum adductos fulvum collegit in aurum,
> Compta cytheriaco est pectine visa Venus.

Derivacion de las «formas accidentales en movimiento» *[bewegten Beiwerks]* de la Antigüedad: **Preller,** *Griechische Mythologie,* I, 4.ª ed. de Carl Robert (1894), p. 725, **remite a Longus.** Actitud y vestido de las ninfas, Longus, *Daphnis and Chloe,* I, 4. En la traducción italiana de Annibal Caro, realizada hacia 1530 (primera impresión Parma, 1786), el pasaje dice lo siguiente:

> Era dentro, al suo pascolo una grotta consacrata alle Ninfe, cavata d'un gran masso di pietra viva, che di fuora era tonda e dentro concava: stavano intorno a questa grotta le statue delle Ninfe medesime nella medesima pietra scolpite; avevano i piedi scalzi insino a' ginocchi, le braccia ignude indino agli omeri, le chiome sparse per il collo, le vesti succinte ne' fianchi, tutti i lor gesti atteggiati di grazia, e gli occhi d'allegria, e tutti insieme facevano componimento di una danza. (París, 1800, p. 24).

Es claramente una descripción de un relieve antiguo con ninfas.

96 Representacion de la Venus-Diana de Virgilio en el Medievo y el Renacimiento. **Véanse las ilustraciones a Dares, Ms. Flor. Ricc. 881 (siglo XIV, *Miscellanea* de Guido Carmelita), fol. 62ᵛ y 63ʳ:** Venus es representada, primero, con un vestido corto con arco y carcaj. Eneas permanece delante de ella. En la segunda ocasión, después de haber sido reconocida, ella viste una larga túnica y una corona y está medio oculta por el disco de las esferas (perfilado desde el azul claro al oscuro). Eneas se arrodilla ante ella. En ambos casos ella es mostrada permaneciendo inmóvil. Este códice es descrito por Richard Förster, «Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 27 (1906), pp. 151 y ss.

A modo de contraste, una versión renacentista: **el Virgilio de la Biblioteca Riccardiana** (Cod. Ricc. 492, fol. 67r., 68v.). **Aquí Venus porta los mismos atributos que en la medalla (especialmente el sombrero con alas de dragón) y es representada en las mismas escenas (con el correspondiente movimiento en las prendas de vestir). Este manuscrito fue probablemente usado como modelo por el pintor de *cassone*.**

P. Schubring, *Cassoni,* Leipzig (1915), pp. 113 y ss, y pp. 273 y ss. (lám. 49), atribuye al pintor de este *cassone* (al igual que Warburg) una serie de ***cassoni* similares (Yale University; Lanckoronski, Viena, etc.),** pero también el códice de Virgilio de la Riccardiana. Sobre esto véase P. E. Küppers, «Die italienischen Gemälde des Kestner-Museums zu Hannover», *Monatshefte fur Kunstwissenschaft,* 9 (1916), p. 127; van Marle, *The Italian Schools of Painting,* 10 (1928), pp. 554 y ss; R. Offner, *Italian Primitives at Yale University* (New Haven, 1927), pp. 27-30. Sobre el Virgilio de la Riccardiana, véase *Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures,* 13 (París, 1930), pp. 17 y ss.; P. d'Ancona, *La miniatura fiorentina* (Florencia, 1914), II, pp. 519 y ss. P. Schubring (véase arriba), lám. 53, fig. 240.

Una visión similar de la Antigüedad en el Renacimiento inglés: **Chaucer,** ***The House of Fame*** (ed. Skeat, III, 8):

> **v. 225 And on the morrow, how that he**
> **And a knight, hight Achatee,**
> **Metten with Venus that day,**
> **Goinge in a queynt array,**
> **As she had ben a hunteresse,**
> **With wind blowinge upon hir tresse.**

Cfr. la leyenda de Dido, ibíd., versos 47 y ss. (ed. Skeat, III, p. 119).

Relieves con escenas tomadas de las *Metamorfosis* de Ovidio son también descritos por **Chaucer** en el Templo de Diana en el «Cuento del caballero», *Canterbury Tales,* versos 2051 y ss. (ed. Skeat, IV, p. 59). Estos relieves representan aquellos relatos de Ovidio en los cuales aparece Diana —incluido el de Apolo y Dafne en el que esta última es rescatada por Diana—. Sobre este particular véase el debate acerca de la escena de persecución amatoria, pp. 96 y ss.

En Virgilio, Venus adopta el papel de Diana; a la inversa, en el **«Romance de Merlín» (véase Gröber, *Grundrisse,* II, 1, p. 999), «la Diana cazadora del tiempo de Virgilio da su nombre a un episodio» (?).**

BIBLOSARTE

El episodio en cuestión se puede encontrar en el pseudo-Roberto de Boron, en el manuscrito Huth (ahora en Londres, British Museum, Add. Ms. 38117); véase G. Paris y J. Ulrich, *Merlin, roman en prose du XIII^ème siècle* (París, 1886), II, pp. 144-151. Merlín llega al lago Dyane con Niviene (o Viviane) y le narra la historia de Faunus y Diana: «Dyane, che savés vous bien, regna ou tans Vergille grant pieche devant chou che Ihesucrist descendist en terre...» (Según J. D. Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance*, I, Göttingen, 1928, pp. 149 y ss., a Viviana se la puede identificar con Diana). Diana, que es tratada como una figura histórica, tiene prisionero en su bosque a un caballero romano llamado Faunus para ser su amante y le construye *dessus cel lac son manoir*. El tema es una clara reminiscencia de Venus y el monte de Venus: Diana ha perdido su papel de casta cazadora. En la superstición popular medieval, además, Venus estaba estrechamente vinculada a Diana, que lideraba una horda de amazonas nocturnas (Holda, Dame Habonde): véase F. von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* (Bonn y Leipzig, 1922), p. 72.

96 En lugar de **«flanqueando»**, léase **«limitando»**.

98 Con esta imagen puramente renacentista contrasta la descripción **«alla franzese»** en **Christine de Pisan, Cod. Harl. 4431, fol. 134v; deshacer el vestido de Dafne = recuperación del auténtico temperamento clásico. Apolo**, al contrario, **en traje moderno** sin accesorios antiguos. Para la representación análoga de Aquiles en Esciros, en el mismo manuscrito, véase p. 408.

99 Una xilografía de la **edición florentina del año 1568 de la *Ninfale*** (c. B IVr.) muestra al pastor en persecución de tres ninfas con el pelo movido por el viento y las topas al aire o quitadas. Reproducido por P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts* (Londres, 1897), grabado 98. Véase, ibíd., grabado 102, la xilografía de un pastor en persecución de una ninfa, que aparece por vez primera en una edición del siglo XV del *Orfeo* de Poliziano (s.l., s.d., fol. c. D I^v) en el momento donde Aristeo dice: «Non mi fuggir donzella...»: Hain 13238, Kristeller (*ut supra*), pp. 131 y ss, n.° 336. Muchas escenas de persecución similares tomadas de Ovidio ilustran el *Quadriregio* de Francesco Frezzi, ed. Pacini (Florencia, 1508).

100 **Esta escena de persecución —ninfa con motivos accidentales en movimiento *[bewegte Beiwerk]*, completamente botticelliana y con escenografía teatral de cartón— representada por Jacopo del Sellaio (anterior a 1493, cuando Jacopo del Sellaio murió)**; véase Schubring, *Cassoni*, n.° 358, lám. 85. **Representaciones de episodios de la leyenda de Orfeo parecen estrechamente relacionadas con el teatro italiano. El *cassone* de Jacopo del Sellaio muestra incluso un centauro, ausente en el texto pero mencionado en relación con una representación proyectada en Mantua hacia 1490-1491;** véase d'Ancona, *Origini del teatro italiano* (1891), II, p. 363; asimismo **del Lungo, *Florentia* (Florencia, 1897), pp. 348 y ss. Una confirmación** de esto puede también encontrarse en el vestido de **Orfeo** del *cassone* de Sellaio; aparece como **Virgilio (Mantovanus), tal y como aparece en ilustraciones contemporáneas de Dante. «Orfeo entre las fieras salvajes» en dibujos y grabados italianos pertenece al mismo contexto.** Para Orfeo en representaciones teatrales; véase también el apéndice siguiente y «Dürer», p. 555.

101 Orfeo en el teatro festivo: **el intermedio tercero en la boda de Lucrezia d'Este y Francesco Maria d'Urbino en Pesaro el 9 de enero de 1571 (Giuseppe Baccini, *Per nozze Fiorini-Lippi 1882*, Florencia B. N. 2191. 17): *Morescha* de Orfeo entre las bestias salvajes (interpretadas por diez enanos) y Orfeo asesinado por las «Ninfe...a imitation della fabulosa historia di Ovidio».**

Descrizione dell' ingresso e delle feste in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este col principe Francesco Maria d'Urbino, ed. Giuseppe Baccini (Florencia: Letture di Famiglia, 1882). **Página 26:**

> Adì 9 genaro 1571 Sua Ecc^tia menò moglie la Sra Lucretia da Este sorella del duca di Ferrara. La prima entrata fu fatta a Pesaro con grande pompa e legreza e cerimonie assai.

Encabezamiento del capítulo, página 41: «Ordine delli Intermedi della Comedia di S. Ecc^a.».

Páginas 42 y ss:

> Intermed. alla fine dell' terz'atto.
>
> Alla fine del terz'atto con la sua lira, uscì Orfeo, che con la suavità del suono et della voce, sfogando la fiamma degli amorosi ardori suoi, porgeva a' spettatori non minor gusto di quello, che mostravano sentire molti artificiosi animali, che allettati dalla dolcezza dei musicali accenti mansuetamente seguendo l'orma dei passi suoi l'accompagnavano, li quali animali erano fatti da X nani di S. Ecca. vestiti delle pelli de gli imitati animali con tanta diligenza che la natura stessa, avrebbe a riconoscerli pigliato errore, tanto sembravano naturalissimi. Comparve un'orso, un leoncino, un cinghiale, un serpente, un lincorno, un lupo, un tauro, un'acquila, un tigre, et una scimia, la quale essendo fatta del piu piccolo, et ardito nano del Duca andava scherzando et saltando fra gli altri animali, con gli accenti di si facete novità, che havrebbe invitato a ridere Saturno con la melanconia. Et nel mentre che il detto Orfeo si prevaricava nelli versi suoi a entrar in biasmo del feminil sesso, ecco uscir una torma di vaghissime Ninfe, delli già detti ornamenti cinte, che con dardi in mano, cantando con bellissimo ordine, gira ballando con passi da moresche, cunforme al tenor della dolce canzone, la quale finita entrando fra loro nell' abbattimento de i dardi, morescando insieme con detto Orfeo, che in attitudine paurosa, mostrava temer dei colpi, come presagio della congiura d'esse Ninfe, le quali battendo agni lor colpo sopra de lui, fintamente l'uccisero, a imitation della fabulosa historia di Ovidio, che riusci amiranda.

BIBLOSARTE

Una primera —aunque errónea— versión de una escena de *Orfeo*, incorporada en una égloga en dos actos, fue entregada por Bernardino Prosperi a Isabella d'Este en su descripción del carnaval de Ferrara de 1506. Véase Luzio y Renier : «Niccolò da Correggio», *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, 21 (1893), pp. 262 y ss. El tema de la égloga, adaptada —si no escrita— por el mismo Niccolò da Correggio, fue la liberación de un pastor de su esclavitud amorosa por las artes de una hechicera. Al final,

> ...vene uno Appollo [sic] sonando la lira, quale lo sequia uno leone, uno orso et un altro animale artificiosamente facti. Et mentre sonava usite alcune Nymphe quali lo perccossino et retirolo fra loro. Lo soggeto de questo non lo intesi, se non fosse stato per la gratia concessa a le force de la incantatrice.

La *Moresca*, junto con las escenas de persecución y rapto, está frecuentemente basada en el teatro de la época, especialmente en el norte de Italia: Bolonia, 1496 (Protonotario Antonio Galeazzo Bentivoglio); Ferrara, 1499; Ferrara, 1502 (boda de Lucrezia Borgia y Alfonso d'Este), ejemplos todos mencionados por d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, II, 2.ª ed., p. 369 y ss., pp. 133 y 135. Sobre representaciones pictóricas de la *Moresca*, véase p. 307.

101 La *Primavera* misma consta como protagonista en una de estas representaciones: **Véase intermedio tercero, llegada de la Primavera; boda de Cesare d'Este y Virginia dei Medici, 1585.** Véase *Descrizione del magnificentiss. apparato e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degli Ill. ed Ecc. Signori Il Signor Don Cesare d'Este e la Signora Donna Virginia Medici* (Florencia, 1585), col. 15 y ss.; Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, II (Florencia, 1846), p. 513.

101 En lugar de «**articulación**», léase «**expresión**».

101 Para ser exactos no es una Flora sino una Hora, como fue apuntado por Jolles, *Realenziklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, VIII, 2, col. 2312 (ver la voz «Horai»).

103 **Eugène Müntz, *Les collections d'antiques formées par les Médicis au XIV^e^ siècle* (París, 1895).**

En Bocchi-Cinelli (1677), p. 396, una Pomona similar es descrita en la casa de Bernardo Martellini (en la colección Martelli: tondo de Fra Filippo). Al vincular la Pomona, por medio del propietario, con el tondo de Filippo Lippi (ahora en el Palacio Pitti), Warburg parece haber estado manejando la posibilidad de que esta Antigüedad en particular fuera la fuente para la figura de la criada que corre en la pintura. Sin embargo —como las propias notas de Warburg revelan—, en un examen más preciso esta hipótesis resulta insostenible.

La pintura de Filippo, un *desco da parto*, fue encargada por Lionardo di Bartolommeo Bartolini-Salimbeni: documento fechado el 8 de agosto de 1452; véase H. Ullmann, *Fra Filippo Lippi und Fra Diamante...* (Breslau, 1890), p. 6, n.1; y E. C. Strutt, *Fra Filippo Lippi* (Londres, 1901), p. 188. Sin embargo, en la parte posterior del cuadro hay un escudo con la divisa de un grifo, mientras que el de Bartolini tiene un león. Poggi (*Rassegna d'arte*, 1908, p. 44, con reproducción) señaló este hecho como una posible pista sobre el propietario, sin sugerir un nombre. Warburg identificó las armas como las de la familia Martelli y explicó la discrepancia entre el documento y el escudo, aportando la prueba de un posible cambio de propietario del siguiente modo: El personaje que encargó la obra a Filippo, Lionardo di Bartolommeo Bartolini (muerto en 1479: *Delizie degli eruditi toscani*, Tomo XXIV, pp. 81 y ss., § 130, 161, 164) tenía un hijo, Bartolommeo, cuyo segundo matrimonio, con Piera di Francesco di Papi Tebaldi, tuvo lugar en 1471. Su hija, Lucrezia, nieta de Lionardo, se casó con Luigi di Conte Ugolino di Niccolò Martelli en 1487 (Litta, *Famiglie celebri*, ver la voz «Martelli»). De este modo es posible que la pintura llegase a la familia Martelli como parte de la dote de Lucrezia. Si es así, los blasones de la parte trasera se fecharían en 1487 y no podrían haber sido pintados por Filippo (que murió en 1469).

Sobre la costumbre toscana de los *quadri da spose* véase Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, libro 3, cap. 10 (Pisa, 1832), p. 211. Véase Burckhardt, «Die Sammler», en *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (*Gesamtausgabe*, XII, p. 300).

Sobre Martellini, el propietario de la Pomona, cuya figura heráldica era un ciervo, véase Passerini y Ademollo, *Notizie*, II, (Florencia, 1845), p. 2.044.

103 Santa Dorotea representada a guisa de Pomona: **xilografías sobre la leyenda de santa Dorotea en Weigel y Zestermann, *Anfänge der Druckerkunst* (Leipzig, 1866), n.° 28, 129, 363, 370.**
Más ejemplos: paneles de altar de Ambrogio Lorenzetti: (Galerías, Siena), Venturi, V, pp. 716 y ss., figs. 580-82. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts* (Londres, 1897), grabado 182 (posterior a 1554).

103 **O ¿como pareja para la Diana?** Warburg llama aquí a la Venus, mostrada en la medalla en ropa de caza, simplemente Diana. Comparar adenda en pp. 337-338. La medalla de Hermes reproducida por George F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini* (Londres, 1930), lám. 178, n.° 1.068.

103 Hermes dispersando las nubes: **Virgilio, *Aeneida*, IV, 242 y ss.:**

> **Tum virgam capit: hac animas ille evocat Orco**
> **Pallentis, alias sub Tartara tristia mittit;**
> **Dat sommos adimitque et lumina morte resignat.**
> **Illa fretus agit ventos et turbida tranat**
> **Nubila.**

BIBLOSARTE

Boccaccio, *Genealogia Deorum*, II, 7: «Ventos agere Mercurii est».

La pintura está ahora (1894) muy deteriorada como para permitir ver con claridad el caduceo con dragones. Arriba se entrevé (con dificultad) un penacho de nube.
Véase Dante, *Purgatorio*, XXVII, 115-117.

104 El profesor Kapp nos ha señalado amablemente que la lectura correcta del manuscrito de Lucrecio, *De rerum natura*, V, pp. 737 y ss. —el único que pudo haber sido conocido por Poliziano— encaja con la pintura de Botticelli incluso mejor que lo hace la versión anotada por Warburg. Dice como sigue:

> It Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
> Pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
> Flora quibus mater praespargens ante viai
> Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

Poliziano tendría conocimiento de este pasaje a través del manuscrito de su propiedad (véase la edición de Munro, 4.ª ed., Cambridge, 1886, I, p. 8, centro de la página) o por la edición de 1473. Tal y como aclara la introducción de Munro (ibíd., vol. 1), posiblemente Poliziano no pudo haber conocido o adoptado la conjetura a través de su enemigo Pontanus que iba a encontrar su camino en ediciones posteriores (Spence y Lessing citan una fusión de ambas lecturas) antes de ser finalmente abandonada. Sus propias líneas dejan bastante claro que había leído correctamente a Lucrecio.

La visión expuesta por Munro (I, 602), que estas líneas de la obra de Lucrecio parecen describir una procesión de comediantes, se remonta a Joseph Spence y su *Polymetis: An Enquiry Concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets and the Remains of the Antient Artists* (Londres, 1747), p. 192, y es rotundamente desechada por Lessing en su *Laokoon* (parte 1, libro 7, ed. Lachmann y Muncker, Stuttgart, 1893, IX, pp. 59 y ss.) como típica del predominio —desde el punto de vista de Lessing, insostenible— de la doctrina dieciochesca de la influencia del arte visual en la literatura.

Es chocante que estas mismas líneas de Lucrecio, que bien podrían haber suministrado la inspiración para las procesiones festivas en el Renacimiento, sean interpretadas por Spence como la descripción de una procesión en la Antigüedad. ¿No podría esta interpretación, que no tiene apoyo en ninguna fuente antigua, haberse extendido a través de crónicas de desfiles renacentistas basadas en Lucrecio?

107 La agitación del corazón que provocaba el nombre de Savonarola estaba ya en el horizonte. **El 24 de abril de 1475, Savonarola abandonó Ferrara; el 25 de abril de 1475 se fecha la carta de Savonarola desde Bolonia** a su padre; véase P. Villari y E. Casanova, *Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola* (Florencia, 1898), pp. 419 y ss.

107 A favor de la relación con Simonetta solamente Thode; casi todos los demás en contra: Ulmann, Foerster, Frey. Sin embargo, Adolfo Venturi llega a la misma conclusión: «La Primavera nelle arti rappresentative», *Nuova Antologia*, 3.ª ser. 39 (1892), pp. 39-50. Página 47, nota 1:

> **La ipotesi che nel quadro sia espresso anche l'innamoramento di *Giuliano* ha pure un fondamento nella rappresentazione «dell'inamoramento di Galvano da Milano» edito dal Fossa nel secolo XV. L'incisione del libro mostra la Donna di Galvano con fiori in mano, come una Primavera, e in alto, sul suo capo, Cupido che ha appena scoccato un dardo sull'innamorato giovane cavaliere. La scena, benchè semplificata, è in sostanza quella della Primavera del Botticelli.**

Reproducido en F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro*, 4 (Milán, 1923), fig. 52.

A propósito de este grabado en *Galvano da Milano*, **véase también el grabado en *Fiore e Biancifiore*,** Hain n°. 7.188 **(Erlangen), fol. 1r: Venus y Cupido con Fiore y Biancifiore.**

Warburg considera la relación entre Venus y el lugar de nacimiento de Simonetta como una confirmación más de su hipótesis; véase más adelante, pp. *342 y ss.*

107 **Ella murió en abril, ¡el mes del planeta Venus!** Véase Lorenzo de Medici, *Opere*, ed. Attilio Simioni, I (Bari, 1913), p. 27 («Comento sopra alcuni de' suoi Sonetti»):

> Morì questa eccellentissima donna del mese d'aprile, nel quale tempo la terra si suole vestire di diversi fiori molto vaghi agli occhi e di grande recreazione all'animo.

Sobre la conexión entre la pintura de Botticelli y la iconografía de los decanos planetarios véase la adenda a la conclusión de este capítulo, pp. 343 y ss.

109 **Es falso** que la pintura de Piero muestre el momento de la picadura. **La serpiente, ¿quizás una pieza de joyería?** Merece la pena recordar que hasta el siglo XVII la Ariadna durmiente del Museo Vaticano fue tomada por Cleopatra a causa del brazalete con forma de serpiente en su brazo. Véase el poema de Benedetto Castiglione: Michaelis, «Statuenhof im vatikanischen Belvedere», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 5 (1890), pp. 18 y ss, y Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, II, p. 640.

110 Por lo que se refiere a las muertes de Giuliano y Simonetta, véase **Girolamo Benivieni, Égloga 5, «Atheon», sobre Giuliano, y los sonetos «Sparito, occhi miei lassi, è 'l chiaro sole (per la morte de la Simonetta in persona di Giuliano de' Medici)» y «Se morta vive anchor colei in vita».** En su *Égloga* 4 «Nemesis», Benivieni describe la felicidad de Florencia, previa a la muerte de Giuliano en 1478, parangonándola a la campiña en primavera.

BIBLOSARTE

Más tarde, bajo la influencia de Savonarola, Benivieni decidió añadir un comentario a sus *Églogas*, reinterpretándolas como alegorías teológicas cristianas. En la *Égloga* 4, por ejemplo, las «nymphe, e pastori et le greggi lacere et abbatute ogni buona cogitatione, opera et affetto»; comparar la primera edición, en *Bucoliche elegantissimamente composte...* (Florencia: Miscomini, 1481, según el calendario antiguo), con **las ediciones posteriores (Florencia: Giunti, 1519, 1522).** Los sonetos, también, llevan nuevas dedicatorias: **el soneto «per la morte di Simonetta»** iba ahora dirigido **al «Amore divino»; el otro «Se morta vive anchor»**, adopta un subtítulo **«Consolatoria a se medesimo per la morte di Messer Domenico suo fratello».** **Sobre ésto véase E. Pèrcopo, «Una tenzone su Amore e Fortuna», *Rassegna critica* 1 (1896), p. 11.**

110 Para un equivalente en el Renacimiento inglés a la glorificación del amante perdido a través de la imagen de la *Primavera*, véase **Ben Jonson, *The Sad Shepherd*,** ed. W. W. Greg, *Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas*, nº. 11 (Lovaina, 1905), pp. 136, 153 y ss.:

> **...Earine,**
> **Who had her very being, and her name,**
> **With the first knots or buddings of the Spring,**
> **Borne with the Primrose and the Violet**
> **Or earliest Roses blowne: when Cupid smil'd,**
> **And Venus led the Graces out to dance,**
> **And all the Flowers and Sweets in Natures lap**
> **Leap'd out, and made their solemne Conjuration,**
> **To last but while shee liv'd!...** (1.V. vv. 329 y ss.)
> **But shee, as chaste as was her name, Earine,**
> **Dy'd undeflowr'd: and now her sweet soule hovers**
> **Here in the Aire above us.** (3.II. pp. 1089 y ss.)

El afligido y desesperado amante de Earine cree que el alma de ella ha sido llevada a los cielos, donde, tras un viaje a través de todas las esferas planetarias, es acogida en la esfera de Phoebus y suma su voz a la armonía planetaria (3. III. vv. 1.110 y ss.). Véase W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (Londres, 1906), pp. 297 y ss.

110 Se consideraba el golfo de Génova como el lugar donde Venus surgió del mar, y, por tanto, su «reino» particular. El nombre del lugar de nacimiento de Simonetta, Porto Venere, es una alusión a esta tradición. Poliziano, *Giostra*:

> **51 Mia natal patria è nella aspra Liguria**
> **Sopr'una costa alla riva marittima,**
> **Ove fuor de' gran massi indarno gemere**
> **Si sente il fer Nettunno e irato fremere.**
> **52 Sovente in questo loco mi diporto;**
> **Qui vengo a soggiornar tutta soletta:**
> **Questo è de'miei pensieri un dolce porto:**
> **Qui l'erba e' fior, qui il fresco aere m'alletta...**
> **53 Maraviglia di mie bellezze tenere**
> **Non prender già, ch'i' nacqui in grembo a Venere.**

Isolde Kurz (*Stadt des Lebens*, 4.ª ed., 1907, pp. 131 y ss.) es la primera en señalar, enérgica y acertadamente, que estos versos son una alusión al lugar de nacimiento de Simonetta en Porto di Venere. Sobre este asunto véase la carta de Enea Silvio, del 15 de enero de 1444, sobre el «Mons Veneris» en Porto Venere (*Briefwechsel des Enea Silvio Piccolomini*, ed. Wolkan, n.º 118, I, pp. 283 y ss). Un astrónomo escribió a Enea Silvio preguntándole si sabía dónde se encontraba el monte de Venus en Italia, porque estaba interesado en las artes mágicas allí practicadas. Enea Silvio contestó que únicamente conocía un Porto Venere, cerca de Luni, en las montañas Ligures, donde él mismo, en una ocasión, había pasado dos días de camino a Basilea. Por lo demás, existía un Monte Herix, en Sicilia, pero sin relación conocida con la magia. En cuanto a un lago en la Umbria, cerca de Nursia, remitía a su interlocutor a un jurista llamado Savinus, en Siena, cuya dirección le facilitaba, el cual le había dado cuenta de las brujas y los demonios que allí moraban; este Savinus le podría dar más detalles. El gran geógrafo consideraba, por tanto, la existencia de un «dominio de Venus» cerca de Génova como un hecho comprobado.

Sobre esto véase Bellincioni, *Égloga al conde de Cajazzo*; *Le rime*, ed. Fanfani (Bolonia, 1878), pp. 235 y 236, donde habla de la propia Génova como el «reino del Amor». Cuando una muchacha de Génova aparece, el pastor dice:

> Certo costei all' abito mi pare
> Del bel sito ove Amor par che s'onori,
> Perchè quel dì che uscì Vener del mare
> Andò per quei giardin cogliendo fiori;
> E tanta grazia lì volse lassare,
> Che felici vi son tutti gli amori;
> Però chi s'innamora oggi in quel loco
> Senza travaglio alcuno arde nel foco.
> .....
> A tuo modo costei darà sentenzia,
> Che nata ell' è nel bel regno d'Amore,
> Non si trovò mai donna Genovese,
> Che non seguisse l'amorose impresc.

La asociación de Simonetta con Venus era así corroborada por su lugar de nacimiento.

112 **Giosuè Carducci, Sonetto: «Dietro un ritratto dell'Ariosto»:**

> **Ne l' ampia fronte e nel fiso occhio e tardo**
> **Lo stupor de' gran sogni anche ritiene.**

112 Después de **«enérgico intento»**, añade: **«sobre lo cual no nos extenderemos aquí».** Véase la siguiente adenda.

BIBLOSARTE

112 **Emil Jacobsen, «Allegoria della *Primavera* di Sandro Botticelli, saggio di una nuova interpretazione», *Archivio storico dell'arte*, 2.ª ser. 3 (1897), pp. 321 y ss.,** interpreta la pintura como «el despertar del alma a una nueva vida», según la cual, **Simonetta contempla su alma, empujada por el espíritu de la muerte, como Venus; Zephyrus es el demonio de la destrucción de color azul verdoso; Flora es la ninfa Simonetta. Pero el verde de descomposición es aquí el resultado del oscurecimiento de la pintura (al igual que el verde existente se ha tornado en negro); ¡la figura con flores saliendo de su boca debe ser seguramente Flora!**

Jacobsen, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 102 (1900), pp. 141 y ss: Mercurio como Psychopompo. Jacobsen está probablemente en lo cierto al enfatizar el aspecto infernal, en la medida en que esto define la pintura como una conmemoración de la muerte. **Sobre todo, sin embargo, me parece que la relación de Lorenzo con Lucrezia Donati, al igual que con «la Bella Simonetta», tiene que jugar un papel en la *Primavera*, incluso si fuera un reflejo lejano. De hecho, bien pudiera ser que además de Simonetta y Lucrezia, otras varias mujeres, algunas en forma deliberadamente estilizada (tal y como Albiera degli Albizzi;** véase la elegía de Poliziano, pp. 108 y s.), **aparecen en este idealizado Jardín del Alma *all'antica*, el cual ha evolucionado bajo el dominio planetario de Venus más allá del jardín medieval del amor cortesano.**

Mejor dicho: Venus en atuendo de caza está relacionada con las figuras del grabado Baldini-Botticelli (con su danza morisca y las escenas de baño) como Venus, la diosa desnuda del *Nacimiento de Venus*, se identifica con la *Primavera* (con su danza circular de ninfas). El profano jardín medieval del amor cortesano había adquirido un significado cosmológico en las imágenes planetarias del mes de abril (grabado de Venus de Baccio Baldini, figs. 22, 23). Aquí la aparición del planeta Venus en hábito de caza encaja con el contexto: escenas de baño y danzas populares. En Botticelli, la diosa ha dejado a un lado su pesado vestido y las bailarinas se han convertido en ninfas. A pesar de su afinidad con el cortesano jardín del amor, el reino de Venus deriva en una idealización remota de su estilización clásica.

Esta representación de Venus *all'antica* mantiene algunos elementos del amor cortesano, el cual se había configurado en el arte como un género en sí mismo, dedicado al propósito especial de insinuar las relaciones personales mediante confusos acertijos para aquellos que están en el asunto, al tiempo que los mantiene discreta y galantemente velados. Los objetos desplegados para este fin eran lo que Warburg llamó «utensilios»: objetos domésticos tales como arcas de regalo (véase el ensayo de Warburg «Acerca de las *imprese amorose*») y tapices, así como elementos para cortejos festivos tales como estandartes (como el de Palas en la *giostra* de 1475, p. 144), blasones y vestimentas. **La *Primavera* debe ser entendida en términos utilitarios, en su conexión con las *imprese*, acertijos de amor, fiestas y tapicerías.** Dentro del mismo contexto de imágenes, hay otro camino para la presunción de que este jardín de Venus cortesano a la antigua incorpora una referencia a Lorenzo el Magnífico: **Mela Escherich, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 31 (1908), pp. 1 y ss, señala la *Vita Nuova* de Dante (cap. 24), donde la Primavera-Giovanna, la amada de Guido Cavalcanti, anuncia la llegada de Beatriz. Pero Mela Escherich falla al establecer la conclusión correcta: Primavera-Simonetta encubre a Lucrezia Donati-Venus. Esto coincide con el libro de Lorenzo *Amori* (*Selve*),** en el cual, como en Dante, la Primavera es la precursora y el presagio de la aparición de la amada, que trae consigo la Edad de Oro:

> II.122 Lasso a me! or nel loco alto e silvestre
> Ove dolente e trista lei si truova,
> D'oro è l'età, paradiso terrestre,
> E quivi il primo secol si rinnuova.

Una alusión, al mismo tiempo, a la *impresa* de Lorenzo para el torneo de 1469, la cual fue «de temps revient». (Luigi Pulci, *La giostra fatta in Fiorenza dal Magnifico Lorenzo...*, est. 64: «Le tens revient; che puo interpretarsi, / Tornare il tempo, e'l secol rinnovarsi»). Esta misma *impresa* de Lorenzo aparece, en relación a la primavera y la alegría, en la ***canzone* a Lorenzo de** Luigi **Pulci;** la alusión es por su relación con Lucrezia Donati (Luigi Pulci, *Lettere*, Lucca, 1866, p. 48 y s.):

> La bella Flora torna et primavera,
> Tornano i canti, suoni, feste, armilustri.
> .....
> Ma poi ch'io dixi el secol rinnovarsi,
> Levò al ciel lieta l'una et l'altra palma,
> Poi si partì con la sua ben nata alma.

El ciclo completo de la imagen de Venus y Primavera queda de este modo encarnado en esta alegoría literaria; funciona de forma velada como alusión a los asuntos del corazón, en una manera completamente análoga al «arte utilitario» de Warburg. Véase también el soneto de Bellincioni sobre «Florencia bajo la sombra del laurel [de Lorenzo]»: «Che quella prima età sicura e santa / Ritornerà...» (véase pp. 440 y ss).

Warburg aborda una vez más en todo el complejo tema del amor, Renacimiento e inmortalidad al otorgar a la pintura de Botticelli el título de ***Regno di Venere Celeste*, o *Venere nei Campi Elysei***. Ésta también es una idea derivada de la Antigüedad:

> Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,
> Ipsa Venus campos ducet in Elysios...(Tibullus I, 3, vv. 57 y ss.)

Véase el relieve de Andrea Riccio en el sepulcro Della Torre para San Fermo Maggiore, Verona (Leo Planiscig, *Andrea Riccio*, Viena, 1927, pp. 393 y ss., fig. 492), donde no sólo la Fama sino las tres Gracias aparecen en el Elíseo de los *uomini illustri*.

BIBLOSARTE

Para apoyar su interpretación, Jacobsen incluye a **Eros y la Psyche en la fábula de Apuleyo. ¡Zephyrus y Psyche! Sólo pensar en estos nombres mitológicos, y toda la pintura cambia, sin hacer nosotros nada más que escuchar las voces del pasado.** Para Usener, y sobre la utilización de la etimología de los nombres como un apoyo heurístico, véase Ernst Cassirer, *Sprache und Mythos,* Studien der Bibliothek Warburg, 6 (Leipzig, 1925), p. 17. **Cuando Psyche está a punto de ser forzada al borde del abismo mortal, es salvada por Zephyrus y conducida al jardín del amor. En los poemas** (*Hesperidos libri,* 13) **de Basinius Parmensis, Isotta aparece como Psyche** (que en este caso, sin embargo, es la hija de Zephyrus) para llevar a Segismundo Malatesta a los Campos Elíseos; en los manuscritos iluminados de Oxford (Bodl. Can. lat. auct. cl. 81) y París (Arsenal 630), el encuentro con el héroe es mostrado de la misma forma que el de Aeneas con Venus la cazadora; véase Corrado Ricci, «Di un codice Malatestiano...» en *Accademie e Biblioteche d'Italia,* I, 5/6 (Roma, 1928), pp. 20 y ss., ilustración p. 35.

Un aspecto completamente nuevo de las originales ideas presentes en la *Primavera,* y necesario para cualquier correcta interpretación iconológica de la obra, es formulado del siguiente modo: **Tanto el *Nacimiento* como el *Reino de Venus* pueden ser más firmemente entendidos en la esfera de las prácticas platónicas y mágicas. Las primeras traducciones del griego hechas por Marsilio Ficino fueron los *Himnos* homéricos y órficos, los cuales cantó en 1462 *all'antica.* (Véase Arnaldo della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze,* 1902, pp. 537 y 789). Y Pico della Mirandola, en sus *Conclusiones,* sobre los *Himnos* órficos, remite a Venus y las Gracias en los *arcana* de la teología órfica (*Conclusiones Numero XXXI secundum propriam opinionem de modo intelligendi hymnos Orphei secundum Magiam, id est secretam divinarum rerum naturaliumque sapientiam a me primum in eis repertam. 8. Qui profunde et intellectualiter divisionem unitatis Venereae in trinitatem Gratiarum ... intellexerit, videbit modum debite procedendi in Orphica theologia...* Nicolaus Hill, *Philosophia Epicurea,* Ginebra 1619, p. 367). Por no hablar de su comentario sobre las *Canzone d'amore* de Benivieni, donde Venus y las Gracias también aparecen (libro 2, cap. 15),** y que es una formulación más precisa de las ideas de las *Conclusiones.* Aquí, las tres Gracias son interpretadas alegóricamente como tres cualidades o aspectos de la belleza ideal. Aparecen en el reverso de la medalla acuñada para Pico por Spinelli, con la inscripción «Pulchritudo, Amor, Voluptas».

En el Quattrocento, tal concepción de Venus —en la que, junto a influencias platónicas y de Lucrecio, elementos mitológicos, cosmológicos y astrológicos trabajaban armoniosamente codo con codo— era viable; y en verdad, en tiempo de Botticelli, no era siquiera una novedad: así lo demuestra la canzone «A laude di Venere», de Leonardo Bruni Aretino, impresa en sus *Humanistisch-philosophische Schriften,* ed. Baron (Leipzig, 1928), pp. 154 y ss. En este poema, Venus es elogiada como *Dea Cipri gna,* esto es, como una diosa olímpica; como la cósmica Venus Genetrix de Lucrecio (el más temprano ejemplo de su influencia en la poesía italiana); como un planeta y un símbolo astrológico, descrito en términos de su precisa relación astronómica con las constelaciones adyacentes al encontrarse en una de sus «casas» astrológicas; y, finalmente, como una de las fuentes del «Divino Furore» descrito en sus varias manifestaciones en el *Fedro* de Platón (traducido por Bruni).

Sin embargo, clasificar la pintura de Botticelli como «simbólica» en el más amplio sentido de la palabra, como hace Strzygowski («Villa Lante», en *Strena Helbigiana,* Leipzig, 1900, pp. 299-306) es algo que Warburg rechaza hacer, porque considera que su esencia descansa en su carácter de alegorías y parábolas individuales. Warburg recalca que **es precisamente la alegoría antigua la que otorga a las figuras una mayor humanidad. Es un pobre triunfo violar el «cómo» del símil y mezclarlo todo en una única y pálida metáfora.**

113 Estas «tesis» fueron posteriormente reelaboradas y aumentadas por Warburg. Estas correcciones serán publicadas en un volumen posterior de los escritos de Warburg, junto con otros «fragmentos relativos a la Teoría de la Expresión».

114 **La destruida Venus de Siena** demuestra que el modelo de Venus Medici fue conocido en el Quattrocento: Julius von Schlosser, «Über einige Antiken Ghibertis, II», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* 24 (1903), pp. 141 y ss.; comentario a su edición de Lorenzo Ghiberti, *Denkwürdigkeiten* (Berlín, 1912), pp. 189 y ss.

114 Warburg concluyó posteriormente que su hipótesis era **cierta.**

114 Poliziano conocía personalmente la obra de Moschus, cuyo *Amor fugitivus* había traducido al latín hacia 1470; hay una versión italiana del mismo poema por Benivieni. Véase Poliziano, *Prose,* ed. del Lungo, pp. 525 y ss., p. 406 (especialmente *Nutricia* de Poliziano, V, 555).

115 Véase ahora *Hypnerotomachia Poliphili, from the edition of 1499* (Londres, Methuen, 1904).

116 En lugar de **«d'andresse», una probable lectura sería «di medussa». El copista del inventario había sido incapaz de leer la desconocida palabra en su ejemplar.**

116 Los grabados de 1513 habían aparecido ya en una edición publicada a fines del siglo XV; véase Kristeller, *Early Florentine Woodcuts* (Londres, 1897), p. 131, n.° 336a. El grabado mostrando a Giuliano y a Palas de esta edición en el fol. c 5ᵛ.

BIBLOSARTE

117 **Una copia del grabado** del maestro J. B. **se encuentra en la Hofbibliothek de Viena.** F. Lippmann, «Die Holzschnitte des Meisters J. B. mit dem Vogel», *International Chalcographical Society* (1894), grabado 7. El ensayo de Galichon, p. 272, no hace mención de una copia de este grabado conservada en la Kunsthalle de Hamburgo. Sobre la representación de las Gracias como un grupo en el Quattrocento, véase W. Deonna, *Revue archéologique*, 5.ª ser., 31 (1930), pp. 274-332.

118 Como aparece reescrito en el ***Ovide moralisé*, ed. C. de Boer, 1 (Amsterdam, 1915),** p. 123:

> I. 2878 **Phebus ne se puet saoler**
> **D'esgarder la bele. Elle avoit**
> **Crins blons despigniez. Quant la voit:**
> **«Dieus, dist il, quel cheveleüre,**
> **S'el fust pignie a sa droiture!»**

Sigue un catálogo de sus encantos.

119 Apolo y Dafne como el prototipo de escena de persecución y como el símbolo de amor a distancia: **Laura-Lauro como ilustración a las *Rime* de Petrarca, persecución y metamorfosis; Miniatura florentina (1470-80), anteriormente propiedad de Henry Yates Thompson, Londres,** y desde 1919 en la colección de C. S. Gulbenkian (véase *A Descriptive Catalogue of Twenty Illuminated Mss... in the Collection of Henry Yates Thompson*, Cambridge, 1907, pp. 142-144), **reproducida en el *Pétrarque* de d'Essling y Müntz, París, 1902, 84; fol. 2r** del manuscrito. Aquí, Laura es equiparada con la hudiza Dafne antes de su metamorfosis; y la distancia entre amante y amada, vista por Petrarca como infinita, se convierte en una escena de persecución y metamorfosis a la manera del Quattrocento.

Laura-Lauro-Dafne y todo el complejo conjunto de ideas relacionadas por Petrarca han sido recientemente investigadas por Konrad Burdach, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, 2, Hälfte (1928), pp. 526 y ss, e ibíd., *Aus Petrarcas altestem deutschen Schülerkreise* (1929), pp. 200 y ss.

De nuevo, en los *Dialoghi d'Amore* de Leone Ebreo, ed. Caramella (Bari, 1929), los «amantes» ven su propia relación a la manera de la de Apolo y Dafne: en la página 167, Filone dice a Sofia: «*Pur a resistermi ti veggo trasformata in lauro*». Para una interpretación alegórica del mito, ibíd., pp. 141-144.

Otras representaciones de Apolo y Dafne citadas por Warburg han sido ahora estudiadas en el libro de Wolfgang Stechow (*Studien der Bibliothek Warburg*, 23, 1932).

119 Véase M. D. Henkel, «Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert», en *Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-27* (Leipzig y Berlín, 1930), pp. 58 y ss.

Para la canción, «Apollo und Daphne»: véase Erk y Böhme, *Deutscher Liederhort* (Leipzig, 1894), III, p. 474, n.º 1672; editado en la colección Oeglin (1512), n.º 8. Sobre Dafne en la música, y en particular en la ópera, véase Stechow (según la nota anterior), pp. 53 y ss.

119 **El dios del viento que sopla más débilmente que el otro es identificado por Nanna Reiche como Flora;** véase «Die "Windgötter" Botticellis», **«Wissenschaft und Hochschule», *Tägliche Rundschau*, 1 de julio de 1926.**

119 **Véase Eugen Wolf, «Die allegorische Vergilerklärung des Cristoforo Landino», *Neue Jahrbücher für klassische Altertumskunde*, 43 (1919), pp. 453-79.** Véase más adelante, adenda, pp. 337 y s.

119 La fuente mencionada es **Wickhoff.** Véase además la adenda al final de este capítulo, pp. 343 y ss.

119 En una revisión, **K. Frey, *Schweizerische Rundschau* 3, n.º 2 (1893),** pp. 757-59, **cita el verso** de Ovidio, *Fasti*, V, 215, sobre Zephyrus y Chloris: **«Roscida cum primum foliis excussa pruina est».**

120 **Las excéntricas fantasías de Maurice Hewlett sobre este asunto en *Earthwork out of Tuscany* (Londres, 1895), pp. 74-98.**

120 Presencia de la *ninfa* en representaciones festivas y su influencia en el arte pictórico: **«Nympha», tan temprano como en 1444, en el *Isis* de Francesco Ariosto (Biblioteca Estense, I.X, 12); véase W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 2.ª ed., I (Halle, 1911), pp. 576 y ss.**

En las fiestas de San Giovanni en Florencia en 1475: véase Giovanni Mancini, *Il bel S. Giovanni e le feste pastorali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini*, p. 224.

La ceremonia de bienvenida a Sixto IV por Eleonora, en junio de 1473: véase Corio, *L'historia de Milano* (Padua, 1646), parte 6, cap. 2, p. 825:

> ...otto huomini, con otto altre vestite da Ninfe e sue inamorate. Tra i quali era Ercole, con Deianira, per mano, Giasone, con Medea: Teseo, con Fedra, e cosi degli altri, con le sue inamorate, tutti di convenienti habiti vestiti...

(Véase Pastor, II, p. 487, y los datos que aporta, en T. Calcagnini, en la Biblioteca de la Universidad de Padua).

Sixto IV observa, pero a cierta distancia, una procesión de jovenes romanas disfrazadas de ninfas: *Diario del Notaio di Nantiporto*, Muratori, vol. 3, part. 3, col. 1081:

> ...et in questo medesimo dì il popolo di Roma volle mostrare letizia a Papa Sisto della Pace e mossesi il popolo, cioè tutti gli Officiali con molti cittadini, dal palazzo de' Conservatori con le torcie in mano accese con molte trombette; et innanzi andavano

BIBLOSARTE

> molti garzonetti come ninfe vestiti, i quali dovevano dir certi versi e ciascheduno portava una frasca d'olivo in mano, tanto i cittadini come i garzonetti...

Por tanto, la ninfa es claramente una imagen familiar para esa fecha; como lo evidencian los frescos de la Capilla Sixtina, donde aparece a lo largo de ellos para imprimir el sello antiguo de autenticidad: *Colla Licenza dell'Antichità*.

La boda de Bentivoglio y Lucrezia d'Este en 1487: «Ninfas de Diana»; véase d'Ancona, I, p. 296 n. 3. P. Beroaldus, *Nuptiae Bentivolorum*, en *Opera* (Bolonia, 1521), p. 49 y s.: Venus y Juno a un lado, Diana con las ninfas al otro. Como caso análogo, Warburg menciona la **pintura del *Combate entre las Virtudes y el Vicio*, pintada por Perugino en 1503 para Isabella d'Este, hermana de Lucrezia.** Sobre el programa de esta obra, concebido por Paride da Cesarea, véase R. Förster, «Studien zu Mantegna un den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 22 (1901), pp. 165 y ss.

También: entrada de Maddalena Gonzaga en Pesaro para su boda en 1489 (véase Luzio y Reiner, *Mantova e Urbino*, 1893, pp. 47 y ss.):

> **...ornata la testa da Nimpha cum li capilli per spalla, et una zerlanda et penna zolielata in testa, cum vesta de brochato d'oro biancho, suso un cavallo leardo pomelato copertato fin in terra de panno d'oro rizo.**

Sobre la figura de la ninfa véanse también los estudios «Sandro Botticelli», p. 128, «Acerca de las *imprese amorose*», p. 139, y «El vestuario de los *Intermezzi*», pp. 315 y ss.

2. Sandro Botticelli

123 Publicado como «Sandro Botticelli», *Das Museum*, 3 (1898), pp. 37-40.

123 En lugar de **«los ojos y las manos [son] las herramientas»**, léase **«funcionan como...»**.

123 En lugar de **«ciclo»**, léase **«alcance»**.

128 Allí donde los dioses de la Antigüedad aparecían en persona en mascaradas y procesiones vestían una versión imaginaria de ropa contemporánea. En el caso de Baco, por tanto, **éste era exactamente como no se había visto** en la Florencia de Lorenzo el Magnífico. Véase fig. 88: *Silenus*, tomado de las miniaturas de la descripción del enlace de Constanzo Sforza con Camilla d'Aragona, Pesaro, 1476 (Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 77ᵛ).

129 Paul Müller-Walde, «Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 18 (1897), p. 165.

3. Crónica pictórica de un orfebre florentino

131 Publicado como «Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes», *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* (1899), n.º 2.

132 Tras **«la compartían amistosamente»**, Warburg añade **«al final»**.

133 Añadido tras **«realismo ingenuo»**: **«en el estilo francés y el flamenco»**.

134 El nombre de **Oromasdes** (Ormuzd) está añadido al de Hostanes.

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

135 Publicado en una traducción al italiano de Giovanni Poggi, como «Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine», *Rivista d'Arte*, 3 (1905).

135 **Cassandra bella** Buondelmonti es mencionada en 1451 como miembro del círculo de Giovanni de Cosimo de Medici, en la ***Lettere d'un matto*; véase Rossi, *La Biblioteca delle Scuole Italiane*, XI (1905), p. 113.** Reimpreso en Vittorio Rossi, «Studi sul Petrarca e sul Rinascimento», *Scritti di critica letteraria*, 2 (Florencia, 1930), p. 404.

138 Lorenzo también viste una *vesta bruna* en la *canzone* escrita por Luigi Pulci en marzo de 1466: *Lettere di Luigi Pulci*, ed. Bongi (Lucca, 1866), pp. 42 y ss.; véase nuestra p. 343. Sobre la relación de Lorenzo con Lucrezia véase además Luca Pulci, *Epistole* (Florencia, 1572), pp. 93 y ss.: «Epistola prima: Lucretia a Lauro».

140 Frente a la frase ***vita più movimentata*** del texto italiano, Warburg ha añadido: **«y más intensa»** *(und ergriffeneres)*.

140 **Del Lungo (1923): *speri*.** La carta de Braccio Martelli ha sido descifrada y reproducida en parte por Isidoro del Lungo, «Gli amori del magnifico Lorenzo», *Nuova Antologia*, 5.ª ser., 165 (1913); más extensamente, bajo el mismo título, Bolonia, [1923], p. 38:

> Appresso a questo, venne pensiero a .2.0.5. (cifras de miembros no identificados de la sociedad florentina) di fare la moresca, et intanto .6. (el propio Braccio Martelli) ballava con + (Lucrezia Donati, recién casada con Niccolò Ardinghelli); e prima, della camera dove .8. (Lorenzo) sedè già in sul lettuccio etc., uscì .0. stranamente aconcio e .2. appresso .5. vestito della felice vesta di ÷, cilestra, ricamata in sulle maniche a lettere che dicono SPERI, tu sai bene quale io voglio dire, etc.; et .0. et .2. (¿inter-

BIBLOSARTE

pretando los papeles de Lorenzo y Niccolò?) la abbracciavano spesso, in modo che e' vi si rise, e non poco, per tutti.

140 Sobre el tema de la dependencia de los grabados florentinos en fuentes nórdicas, véanse pp. 223 y ss, p. 226. Asimismo, Fritz Saxl, «Probleme der Planetenkinderbilder», *Kunstchronik, 30 (1919), pp. 1.013 y ss.*, y Panofsky y Saxl, *Dürers Melencolia I, Studien der Bibliothek Warburg*, 2 (Leipzig, 1923), p. 133. Para una visión contraria, véase Jacques Mesnil, «Sur quelques gravures du XV^e^ siècle», publicado por vez primera en Mesnil, *L'art flamand et hollandais* (1906), pp. 64 y ss; reimpreso en Mesnil, *L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance* (Bruselas y París, 1911), pp. 72 y ss. En contra de la suposición de que Botticelli fuese el grabador: Mary Pittaluga, *L'incisione italiana nel Cinquecento* (Milán, 1929), pp. 74, 126 n. 25.

144 La misma *impresa* fue utilizada en 1513, durante el papado de León X, en la decoración del teatro erigido en el Capitolio con motivo de la concesión de la ciudadanía romana a Giuliano di Lorenzo y Lorenzo di Piero de Medici: «tutto è fatto de' leoni et anelli con diamanti ornate di penne di strutto». Cod. Vat. 5381; véase Janitschek en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 5 (1882), pp. 259 y ss.

También aparece en relación con la Fortuna con vela de los Rucellai (pp. 192 y ss) sobre la fachada de Santa Maria Novella de Florencia, y en la réplica del Santo Sepulcro construido, también a expensas de los Rucellai, en la capilla del Santo Sepulcro en San Pancrazio.

La *Geographia* de Berlinghieri es ampliamente analizada por Gustavo Uzielli, *La vita e i tempi di Paolo dal Pozzo Toscanelli* (Roma, 1894), pp. 398, 522 y ss. Bibliografía sobre Berlinghieri recopilada por Emil Jacobs en *Gutenberg-Festschrift* (Mainz, 1925), pp. 248 y ss.

144 **Impresa: *Chi puo non vuol chi vuole non puo*. Encabezamiento a la representación de Tebaldeo (Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, grabado 178).**

145 Véase el juicio de François **Rabelais** sobre las *imprese*, **también en la traducción** alemana **de Fischart, cap. 12: «On the Colors and Court Livery** of Gargantua», ed. Alsleben (Halle, 1891): véase Rabelais, *Gargantua*, cap. 9, en *Œuvres*, ed. crítica de Lefranc (París, 1912), I, pp, 98 y ss:

> En pareilles tenebres sont comprins ces glorieux de court et transporteurs de noms, lesquelz, voulens en leurs devises signifier spoir, font protraire une sphere, des pennes d'oiseaulx pour poines, de l'ancholie pour melancholic...

Sobre la palabra *sphere* el editor francés anota:

> Le jeu de mots (recueilli par Tabourot) figure dans le Triomphe de l'abbaye des Cornards, 1587: «Ceste bende estoit suivie par un charriot... sur lequel estoit assis un personnage nommé Espoir, et tenoit en sa main une espoire ou spere d'or».

5. El arte del retrato y la burguesía florentina

147 Publicado como *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902).

148 En lugar de **«con toda la autoridad de un genio»**, léase **«con la misma genialidad en todas partes».**

149 En lugar de **«una aproximación ... inapropiada»**, léase **«herramientas inadecuadas».**

150 **Sobre Francesco Sassetti en Santa Maria Novella: J. Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence* (Edimburgo, 1902), pp. 128-32.**

150 **Ghirlandaio, dibujo conservado en Roma, Galleria Corsini, foto Anderson (Berenson 890), *Miracle of Saint Francis*, ¿proyectado para Santa Trinità? Los muchachos y los grupos de jovenes de los laterales parecen donantes. Sin embargo, el estilo del dibujo de hacia 1490.**

150 **«Hermano Bartolomeo».**
En las pinturas de los *cassone*, véase P. Schubring, *Cassoni* (Leipzig, 1915), n^os^. 397-400, **que representan la historia de Nastagio degli Onesti (taller de Botticelli), una muestra la escena en que Traversari y quienes la persiguen irrumpen en el banquete nupcial y las mujeres huyen corriendo asustadas. Las mujeres están sentadas en la pequeña mesa transversal, y los hombres se ubican a partir de la esquina más alejada. El hombre *más anciano* de los presentes, a la izquierda, es indudablemente idéntico al «Bartolomeo»** del fresco de Santa Trinità; **próximo a él hay un joven; a continuación, aparece un anciano con cuatro hijos jóvenes (¿Bini?). Habría dos posibilidades: los escudos (según H. Horne, *Botticelli*,** Londres, 1908, p. 133) **son de tal modo que indicarían no una mujer sino un hombre de la familia Pucci; esto es, no la «Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci, maritata 1478 Pierfrancesco di Giovanni Bini» (Milanesi sobre Botticelli,** Vasari, III, p. 313, n. 1), **sino Gianozzo di Antonio Pucci [Litta, *Famiglie celebre italiane disparite*,** ed. Passerini, (Milán, 1869), tabla 5, **¿información correcta?], que casó con Lucrezia di Piero di Giovanni Bini en 1483.**
A propósito de las pinturas de los *cassone*, B. Berenson, «Alunno di Domenico», *The Burlington Magazine*, 1 (1903), p. 12, «¿No pudiera el cuarto retrato, viendo que reaparece en nuestra tabla, ser un Pucci?» Sobre «Bartolomeo», véase el artículo «La última voluntad de Francesco Sassetti», nota 22.

BIBLOSARTE

151 **Sobre** Verrocchio y **Orsino Benintendi, véase Maud Cruttwell,** *Verrocchio* (Londres, 1904), pp. 99 y ss.; **Gino Masi, «La ceroplastica in Firenze nei secoli XV-XVI e la famiglia Benintendi», *Rivista d'Arte*, 9 (1916), pp. 124-42; Eugène Plon,** *Benvenuto Cellini* (París, 1883), pp. 343 y ss.: *Cires peintes.*

151 Efigie en cera de Lorenzo en Santa Maria degli Angeli, cerca de Asis: **Vasari,** ed. Milanesi, II, p. **444.**

151 Sobre el uso mágico de figuras en el Renacimiento: **Según J. Foster Kirk, *History of Charles the Bold*, I** (Londres, 1863), p. 181, **el duque de Nevers** (Jean de Bourgogne) **fue acusado de haber dañado al conde de Charolais mediante la utilización de tres figuras de cera. Cfr. el empleo de efigies mágicas con propósitos de venganza por parte de Catalina de Medici: Eugène Defrance, *Catherine de Médicis, ses astrologues et ses magiciens-envoûteurs* (París, 1911), pp. 153 y ss.**

Despacho de don Francisco de Álava, del 8 de junio de 1569, al rey de España (París, Archives nationales, K. 1514, n.° 199, comunicado por Léon Marlet; anteriormente desconocido): un hombre de Estrasburgo realizó figuras de bronce del príncipe de Condé, del almirante Coligny **y de d'Andelot,** hermano de Coligny**, para su utilización por los magos italianos** (Defrance, p. 155). ***Envoûtement d'airain*, hechizo con bronces.**

Efigies empleadas para venganza: Defrance, **p. 189.** Hallazgo de dos estatuillas de cera en la casa de La Môle, ayudante y pupilo de Cosimo Ruggieri, astrólogo y mago en la corte de Catalina de Medici. Una de las figuras estaba medio derretida; la otra estaba perforada por una aguja en la zona del corazón. Fueron interpretadas como efigies de Carlos IX destinadas a causar su muerte.

El hechizo contra el conde de Charolais está descrito detalladamente en las *Mémoires de J. du Clercq sur le règne de Philippe le Bon,* ed. Baron de Reiffenberg, 2.ª ed., III (Bruselas, 1836), pp. 236 y ss., y en las *Mémoires de messire Philippe de Comines,* ed. Lenglet du Fresnoy, II (Londres y París, 1747), p. 392, «Extrait des Plaintes du Comte de Charolois contre Jean de Bourgogne, Conte d'Estampes». El físico Jean de Bruyère confesó:

> ...que du sceu et connoissance de Mr. d'Estampes, il avoit fait six images de cire blanche, longues d'un pied, Charles des Noyers, serviteur dudit Sieur d'Estampes, et un Moine noir dont il ne sçait pas le nom, avec Mr. d'Estampes; que ces vœux estoient pour trois hommes et trois femmes; que les trois hommes estoient le Roy, Mr. de Bourgogne et Mr. de Charolois; que sur la premiere part, le Roy estoit escrit Loys; sur la deuxiéme, Philippe, et sur la troisiéme, Charles, avec le nom de Jean sur les trois et Belial sur le dos; que celle du Comte avoit esté piquée pour le faire tomber en langueur, et que les deux autres estoient pour se faire aimer desdits Seigneurs; pour les noms des femmes il ne les sçait, mais qu'une estoit pour Madame de Charolois; qu'elles avoient esté baptisées avec de l'eau bruyante du haut d'un moulin...

La misma técnica es descrita en el libro de Hector Boece, *Scotorum historia* (París, 1526), libro 10, fol. ccxviii, donde se afirma haber sido empleada contra el rey Duff (siglo X). Boece es seguido por Jean Bodin, *De Magorum daemonomia,* II.8 (Frankfurt, 1590), p. 392, quien lo es a su vez por Ben Jonson en la mascarada previa a la *Masque of Queens,* en *Works,* ed. Gifford y Cunningham, 2.ª ed. (Londres, 1897), III, p. 47.

Una forma semejante de magia, pero con buena intención, es mencionada en otra nota: **En el ajuar de Nannina Rucellai dei Medici hay *I bambino colla vesta di damasco ricamata con perle*; véase Giuseppe Marcotti, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV.* (*Nozze Nardi-Arnaldi,* Florencia, 1881), p. 90 (¿hechizo para propiciar el embarazo?);** véase Angelo de Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia,* 2.ª ed. (Milán, 1878), p. 175:

> ... i bambini che presso i Brettoni si mettevano nel letto nuziali degli sposi, ricordano l'uso vedico di mettere un bel bambino sopra il seno della sposa, per lo stesso augurio di fecondità.

Sobre el tema de las efigies de cera como conjuros de amor en la poesía del Renacimiento, véase, entre otros, la conclusión del segundo libro de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna: el alma de Poliphilo es transportada en sueños al reino celestial de Venus. Cupido porta la efigie *(imagine)* de la amada, Polia, y la perfora con una flecha (véanse los grabados adjuntos, fol. E vii^{r-v}). Se pretende con ello despertar el amor en la Polia real. También el ritual mágico ejecutado por Enareto en la «Prosa X» de la *Arcadia* de Sannazaro, ed. E Carrara (Turín, 1926), p. 97; en una nota, Carrara cita a Theocritus II.28 y ss.:

> E fra queste cose (la poción de amor), sì come io ti insegnarò, legarai una imagine di cera in tre nodi, con tre lacci di tre colori, e tre volte con quella in mano attorniando lo altare, altre tante le pungerai il core, con punta di omicida spada, tacitamente dicendo queste parole:
> Colei pungo et astringo,
> Che nel mio cor depingo.

152 **Véase Oskar Fischei, «Bildnisse der Medici», *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* (Berlín, 1907), n.° 3, sesión del 8 de febrero de 1907.**

152 La aparición de Lorenzo descrita en una anécdota narrada por **Scipione Ammirato, *Il rota overo delle imprese* (Florencia: Giunti, 1598), pp. 107-108,** como ejemplo de la *impresa Vera latent:*

> **Et mi fate ricordare col conto di mascherate d'una cosa, che fu detta a Lorenzo de Medici, facendo maschere per Firenze. Il quale essendo appiè, e andando saltellando per su certi murriciuoli a guisa de mattaccino davanti la casa di Piero Martelli: il qual si trovava a punto allora su l'uscio della sua casa, e havea molto ben riconosciuto Lorenzo; da lui: ma**

BIBLOSARTE

fatto però vista di non saper chi si fosse si sentì alquanto mordacemente dire, chi è costui, che porta il viso sopra la maschera. Percioche Lorenzo era brutto di faccia, e la maschera era bella; onde pareva, che si venisse a far contrario ufficio; la maschera per il viso, e il viso per la maschera.

152 **Véase la máscara mortuoria de Lorenzo en la Società Colombaria, publicada** como portada **en Janet Ross, *Florentine Villas* (Londres, 1901).** Ahora en el Museo Mediceo, Palazzo Riccardi.

152 No Pollaiuolo sino **Bertoldo; véase Wilhelm Bode, «Bertoldo di Giovanni und seine Bronzewerke», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 16 (1895), pp. 143 y ss.** También Bode, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici* (Friburgo, 1925), pp. 26 y ss.

154 **El dibujo de Ghirlandaio para este fresco, adquirido en 1910 ó 1911 por el Kupferstichkabinett de Berlín, muestra una procesión eclesiástica; ¿quiénes son los jovencísimos clérigos? ¿Federico? ¿León?**

Así que inicialmente fue proyectado incluir solamente a los más jóvenes miembros del grupo, no a los mayores. A la izquierda siete personas, uno con vestimenta eclesiástica y tonsura (?), otra joven y femenina. A la derecha, cuatro personas, una de ellas togada. En la procesión: un sacerdote o un franciscano abre la marcha; siguen luego seis figuras muy jóvenes, las dos últimas de ellas con cabezas infantiles parecidas a las de León X y Giuliano; Piero debe ser la siguiente figura con un pequeño gorro; a su lado, más clérigos, dos de ellos jóvenes delante. No hay paisaje urbano al fondo; por lo demás, igual número de monjes y miembros del consistorio; uno de ellos está mirando alrededor para avistar la procesión que se aproxima. [Véase fig. 89].

154 **Sobre Giuliano: Vittorio Cian, *Musa medicea: Di Giuliano di Lorenzo de' Medici e delle sue rime inedite* (*Nozze Flamini-Fanelli*, 1895).** Revisada por E. Pèrcopo en *Rasegna critica della letteratura italiana* (1896), pp. 71 y ss.

Retrato de Giuliano, probablemente de **Salviati:** Mary Logan Berenson, «Dipinti italiani in Cleveland», ***Rassegna d'arte* 7 (1907), p. 3.**

Oskar Fischel, «Porträts des Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 28 (1907), pp. 117 y ss.

Hubert Janitschek, «Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 5 (1882), pp. 259-70.

154 Sobre Piero di Lorenzo: **sus deliciosas cartas de infancia** están publicadas en parte en ***Letterine d'un bambino fiorentino*, ed. del Lungo (*Nozze Vita-Bemporad*, 1887).**

155 **Vittorio Cian, «Su l'iconografia di Leone X», en *Scritti varii... in onore di Rodolfo Renier* (Turín, 1912), pp. 559-576.**

Cornelius von Fabriczy, *Medaillen der italienischen Renaissance* (Leipzig, 1904), p. 71. Reproducción de la medalla de León X de Francisco Sangallo (?).

Grabado en cobre coloreado a mano obra de un artista italiano desconocido, **Kupferstichkabinett, Dresden, con una inscripción manuscrita contemporánea.** Esta estampa estuvo previamente encuadernada en un volumen de la biblioteca Oels (ahora Dresden, Sächsische Landesbibliothek). Véase H. W. Singer, *Unika und Seltenheiten im Königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden* (Leipzig, 1911).

155 En lugar de **«celebrado»**, léase **«universalmente conocido».**

158 **Pulci en la *Cetrería* «con gran nariz».** Lorenzo de Medici, *La caccia col falcone*, est. 10, **«quel del gran naso»**; est. 12, «Luigi, quando il fiero naso piega, cani e cavalli adombra e fa restio».

Véase la pintura procedente de la galería Giovio (?), corredor de los Uffizi, n.º 171.

160 **Lorenzo fue llamado *bilancia di senno:* Antonio Cappelli, *Lettere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico conservate nell'Archivio Palatino di Modena*,** Atti e memorie della R. Deputazione di storia per le provincie Modenesi e Parmensi II (1863), p. 234.

160 Una ambivalencia similar en el carácter de los florentinos en general, y en el de Lorenzo en particular, es comentada por Vincenzo Borghini, *Discorsi* (Florencia, 1585), II, p. 163, a propósito de la *giostra* de Lorenzo del año 1469:

> ... onde talvolta ripensando meco le azioni di questi nostri padri, mi pare spesso riconoscere in una medesima persona due diversissimi huomini e di quasi contrarie nature, trovando or uno in casa sua e nella vita domestica tutto fatto all'antica modestia e parsimonia, ed il medesimo fuor di casa ed in brigata in un batter d'occhio riuscire un di que' Luculli o di quegli altri nati ed allevati nel mezo delle corruttele e morbidezze Romane, allora che ell' erano ben bene in colmo...

160 **«Asombrosamente»** borrado.

160 El propio Franco nos aporta una interesante visión acerca de su relación con Pulci, y de la de ambos con Lorenzo: **Matteo Franco, carta del 24 de enero de 1475 (1476 según el nuevo calendario), reproducida en Luigi Pulci, *Lettere* (Lucca, 1886), p. 181, sobre el *quinto elemento Gigi:***

> **Parmi quando giungho in casa vostra et vegho voi et poi riguardo questa asima afata, che sempre mi si rapresenti nella**

BIBLOSARTE

> **mente quello si dice degli antichi triunphanti, a'quali era posto in sul charro uno homo d'infima povertà et miseria per correggere la superbia et fasto di quello si exaltato. Voi intendete di rafrenare l'allegrezza di chi vi vede colla presenza di questa sciaghura... (p. 182)**

Para un relato directo del propio Franco acerca de su posición dentro de la servidumbre de la hija de Lorenzo, Maddalena Cybò, en Roma, véase Gaetano Pietaccini, *La stirpe de' Medici di Caffaggiolo* (Florencia, 1924), I, pp. 236-240.

161 En lugar de **«cruda»**, léase **«banal»**.

161 **«Dell'Avveduto»** borrado. Véase Guglielmo **Volpi**, revisión en *Archivio Storico della Letteratura Italiana*, 5.ª ser., 32 (1903), pp. 214 y ss.; Vittorio **Rossi**, reseña en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 42 (1903), pp. 414 y ss. Véase más adelante, pp. 353 y s., adenda a los apéndices documentales.

161 Sobre el *Orfeo* de Poliziano y su influencia en las artes visuales, véase «El *Nacimiento de Venus*», pp. 98 y ss., y «Durero», p. 404.

161 En lugar de **«raíces hundidas»**, léase **«raíces clavadas en la tierra»**.

162 La **prueba** de que Ghirlandaio era hijo de un comerciante de artículos de oro se puede encontrar **en el diario de Landucci**, *Diario fiorentino*, ed. Jodoco del Badia (Florencia 1883); **después de enumerar sus regalos de boda, que incluyen artículos de joyería**, indica en el apartado de los gastos **(página 8)**: ***Per senseria a Tommaso di Currado L. 12. 14.***

Véase la nota en *Miscellanea fiorentina* (del Badia), I, p. 47 sobre el hecho de que los hijos de Tommaso Bigordi **estuvieron de aprendices con un orfebre.**

162 A la definición del arte de Ghirlandaio (**«atención de las trivialidades del cuerpo, el ropaje y el fondo»**), Warburg ha añadido la frase **«temperamento flamenco»**.

163 Sobre los *Lauri sub umbra*, véase **Bellincioni, Soneto 197,** Bernardo Bellincioni, *Le rime*, ed. Pietro Fanfani (Bolonia, 1878), p. 224:

> All' oratore fiorentino, parlando Apollo a Fiorenza, che è lieta all' ombra del lauro (de Lorenzo) essendo il lauro l'albero amato da Apollo, però si rallegra e ne ringrazia quella Republica, che lo ama, laudando l'oratore:
>
> Co' fiori in grembo un' altra donna bella
> Veggio, che nova Atene el mondo canta,
> Lite posarsi a l'umbra della pianta,
> Che tanto amai in viva forma quella.
> Fra' rami alberga una divina stella,
> Unde piove splendore e virtù tanta,
> Che quella prima età sicura e santa
> Ritornerà: per questa el ciel favella.
> Ben sarei ingrato, e del veder poi lippo,
> Non commendar colei che ama il mio Lauro,
> E che si sforza sempre fargli onore.
> Ma la ringrazio ancor che Pier Filippo
> Abbia mandato or qui, suo ver tesauro,
> In testimon del dolce antico amore.

Véase «El *Nacimiento de Venus*», p. 110. «Acerca de las *imprese amorose*»: «Le temps revient», p. 138.

163 La bibliografía citada en la adenda manuscrita de Warburg sobre el tema de las imágenes votivas en cera en tiempos paganos y cristianos ha sido desde entonces recopilada y discutida por **Julius von Schlosser: «Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs»**, ***Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 29, n.º 3 (1911), pp. 171 y ss. «Indiculus superstitionum et paganarium, XXIX, de ligneis pedibus vel manibus pagano ritu» (Cod. Vat. Pal. 577, fol. 7a y ss.); sobre este tema, Heinrich Albin Saupe, *Programm des Städtischen Realgymnasiums zu Leipzig* (1891), p. 33.**

163 Acerca de la costumbre de presentar ofrendas de exvotos en general, **véase Boccaccio, *Decamerone*, Giornata I nov. 1: Ser Ciappelletto como un santo a quien el pueblo ofrecía *immagini di cera*:**

> ...il dì seguente vi cominciarono le genti ad andare e ad accender lumi e ad adorarlo, e per conseguente a botarsi e ad appicarvi le immagini della cera, secondo la promession fatta.

En 1452, **Lorenzo Strozzi envió una *immagine* a Santísima Annunziata después de romperse un brazo jugando a la pelota en Brujas: Guasti, *Lettere d'Alessandra Macinghi negli Strozzi*,** pp. 129 y 134; también Alessandra escribió a su hijo Filippo a propósito de Matteo, su hijo muerto: *Di' che lo botasti qua all' Annunciata, di porlo di cera*, **ibíd., p. 197.**
En la *Miscellanea florentina* de Jodoco del Badia (Florencia, 1902), II, pp. 141 y ss., **Gherardi publica una carta a Lucrezia de Medici**, escrita probablemente en 1477:

> **Jermattina venne qui alla Nuntiata uno mandatario del Duca dell' Oreno, vestito di bianco, con tutta la sua famiglia: per boto; e pose una baniera con la quale el suo Signore, dice che ruppe il Duca di Borgogna e vinselo. Decto la messa solenne e' offerì cento scudi e non so che anello in su l'altare.**

Archivio di Stato, Florencia, med. av. il princ. fa. LXXXV, c. 736. Exactamente el mismo relato en Landucci, *Diario*, ed. del Badia, p. 15.

BIBLOSARTE

Filarete, *Tractat über die Baukunst*, ed. Wolfgang von Oettingen, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, n.º 3 (Viena, 1890), pp. 671 y ss.

> Sta. Maria de' Servi... exaudisce, qualunque gratia è a lei domandata, che lecita sia. E che questo sia vero, in questa chiesa si può vedere, le gratie da Dio per sua mezzanità essere fatte, et exauditi milti, e da piccolissimi casi liberati e di morte e d'altri infortunij, i quali impossibiliti paiono a' riguardanti. E pure è così; chè nessuno, non essendo exaudito, non arebbe messo la inmagine della gratia ricevuta. Et di questo vera testimonanza ne posso dare; **perchè accadendo in Roma uno infortunio del tempo di papa Niccholao Quarto (sic), et inocente di tal cosa (un robo sacrílego en el Laterano), ricorsi a quella, che per sua gratia m'exaudì. Per questo di cera el simulacro del boto per la ricevuta gratia posi, come in essa si vede. (1447).**

165 Inventarios de *voti* en otras iglesias: **Véase** F. de **Mély** y Edmond **Bishop**, *Bibliographie générale des inventaires imprimés*, II (París, 1894), **n.º 7.233, 27 de noviembre de 1520. «Inventaire d'ex-voto... de l'autel du chef de saint Hugues, dans la cathédrale de Lincoln»** (Véase también ***Archaeologia*, vol. 53, parte 1, 1892, pp. 11-12). N.º 7.220: «1499-1500. Inventaire d'ex-voto à l'image de la Sainte-Vierge, et d'ornements de sa confrérie, dans l'église de Pilton, comté de Somerset».** Véase también **Hobhouse (Bishop), «Church-wardens' Accounts...** Ranging from 1349 to 1560», en *Somerset Record Society* 4 (Londres, 1890), p. 119.

Ofrendas votivas en plata están documentadas incluso con anterioridad: **El 16 de junio de 1358 a Yolande** de Flandes, condesa **de Bar, le fue permitido presentar, en lugar de una estatua de plata equivalente al peso de su hijo el duque de Bar (esto es, en vez de 190 marcos), una estatua de peso de 10 marcos de plata y el resto en otro tipo de obsequios. De**haisnes, ***Documents*... *concernant l'histoire de l'art dans la Flandre*...** (Lille, 1886), I, p. **393.**

165 Descripciones de Santissima Annunziata de Florencia, mencionando las figuras de cera: **Marco Lastri, *L'osservatore fiorentino*,** 2.ª ed. (Florencia, 1797), **II, p. 165 y ss.:** «Chiesa della Nonziata, e maniera antica di voti».

Guido Mazzoni, «I "bóti" della SS. Annunziata», *Rivista Fiorentina* (1908), junio (número de prueba), y Mazzoni, *I bóti della SS. Annunziata in Firenze* (*Per le nozze di P. S. Rambáldi con Lucy Bertolini*, Florencia, 1923).

También en fuentes contemporáneas: **especialmente el *Theotocon* de Fray Domenico (Corella), ¿escrito en vida de san Antonino (muerto en 1459)? Jo. Lamius, *Deliciae eruditorum seu veterum anekdoton opusculorum collectanea*, XII (Florencia, 1742), pp. 108-109, «Santa Maria de Servis», p. 109:**

> **Cuius (sc. S. Mariae) ope a variis sanantur corpora morbis,**
> **Et bene curatur vulneris omne genus.**
> **Ut figmenta probant sub multis cerea formis,**
> **Factus et incolumis sexus uterque docet.**
> **Per quam sanati Reges, Dominique potentes,**
> **Insignes statuas hic posuere suas.**
> **Aspera saepe duces bello discriminia passi**
> **Servati valida Virginis huius ope,**
> **Sese cum propriis illi vovere caballis,**
> **Dantes militiae congrua dona sibi.**
> **Hi sunt belligeri ductores agminis omnes,**
> **Quos super immanes stare videmus equos.**
> **Grandaevi proceres etiam, natuque minores,**
> **Hic resident, imum plebe tenente gradum.**
> **Vrbis habet speciem fictis habitata colonis**
> **Haec aedes, hominum tot simulacra tenens.**
> **Et sicut in vero struitur certamine pugna**
> **Ordine si recto debeat illa geri;**
> **Sic pariter densis acies ornata maniplis**
> **Parte sub alterutra cernitur Ecclesiae.**
> **In cuius vacuo pendentes aere puppes**
> **Mater ab aequoreis diva redemit aquis.**
> **Nam mare componens celsa rutilantior Arcto**
> **Implorata vagas dirigit ipsa rates.**
> **Quas hic instructas adeo perpendimus, ac si**
> **Vera forent alto bella gerenda mari.**
> **Nam quaecumque solent terra pelagoque nocere**
> **Amovet auxilio sancta figura suo.**
> **Ut mala suspensi testantur vincula ferri,**
> **Quaeque simul pendent intus et arma foris.**

Sobre Fray Domenico di Giovanni da Corella, véase Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, p. 192.

Johannes Fichard, «Iter italicum» (1536), en **J. C. von Fichard, *Frankfurtisches Archiv*, 3 (Frankfurt, 1815), p. 106:**

> **Omnium autem Templorum devotione celeberrimum es Alla Nunciata, quod non ita quidem magnum est, sed tamen scatet miraculorum testimoniis. Nec in ullo loco vidi digniorum hominum votiva simulachra. Integri istic in solenni ornatu suo ex summo tabulato dependent Papa Leo X., Clemens VII., Papa item Alexander VI. in uno, iste Dux Alexander altero latere adorant altare Nunciatae, duo item reges, regina una, et reliqui inifiniti. Altare Nunciatae ad levam ingredientibus in ipso portae quasi contactu.**

Comunicación de A. F. Orbaan: **A. Buchellius, «Iter italicum»**, ed. R. Lanciani, *Archivio della Reale società romana di storia patria*, 25 (1902), pp. 129 y ss.:

> **(Florentiae) est insuper templum D. Mariae Annuntiatae, celeberrimum per totam Italiam, et miraculis ut volunt clarum, ubi infinitae statuae et votivae tabulae; adeo ut ad primum ingressum cadaverorum campum crederes. Sunt nam illae statuae et simulachra (quibus templum est plenissimum) ad vivi hominisque veri magnitudinem, ligneae, lapideae, ce-**

BIBLOSARTE

reae. Spectabantur illic Leonis, Clementisque pontificis habitu, regumque ac principum nonnullorum suspensa simulachra, circum aliae militares statuae item togatae, equestres, pedestres armatae, etiam veris armis, hic gladii pendebant rubigine pene consumpti, illic galeae, lanceae, arcus, tela, omne denique genus armorum. Alio in loco cernebantur vulnerati, suspensi tormentis debilitati, naufragi, incarcerati, aegrotantes, puerperae iacentes in lectis et simulachris expressi.

Cronaca di Benedetto Dei, Pagnini, *Della decima* (Lisboa y Lucca, 1765), II, p. 276; también J. Mesnil, *L'art au nord et au sud des alpes* (1911), pp. 124 y ss.: «non si troverrà, nè trovar puossi Maestri di inmagine di ciera al pari di questi, che sono oggidì nelle Città di Firenze; e la Nuntiata lo dica a tutti». Véase también *Angelo Polizianos Tagebuch*, ed. A. Wesselski (Jena, 1929), pp. 183 y ss., y la carta de Franco Sacchetti ahí mencionada; también Francesco Bocchi, *Opera... sopra l'imagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza* (Florencia, 1592), p. 107.

165 Introducción de imágenes votivas de cera en el norte de Italia desde Florencia:
A Luzio: «I ritratti d'Isabella d'Este», *Emporium*, 11 (1900), n.º 23 y 28, p. 355:

> **La Marchesa di Cotrone visitando Firenze nel 1502 scriveva il 30 maggio al Gonzaga:**
> **«Mi son stata a la Nunciata et visto la cappella de V. S. con le arme in modo che agio adorato più quelle arme che li Santi che gli erano pinti. Dapo' ho visto V. S. de argento tanto gentil, in modo che nocte et di penso ad altri che a la S. V.». Non men bella era l'immagine lasciatavi da sua moglie, e di cui un oscuro (?!) artista fiorentino con lettera del 25 dicembre 1507 reclamava il prezzo:**
> **«Fa ora circa anni due che la S. V. venne qui a Firenze alla Anunziata e che mi facesti fare una inmagine a vostra similitudine che è delle (più) belle magine che vi sieno e fecila porre nel più bello luoco che sia in quella chiesa che ne feci quistione co' frati che non ve la volevono porre in quello luoco, ora le ve si pose ed èvi et è più bella che mai, come caschuno vostro mantovano che sia venuto in questa terra può fare fede. La S. V. sa che quando me la fecesti fare che io ne volevo duc. 25 d'oro, che si fussi stato un altro n'arebe voluto duc. 50».**
> **(Ha ancora da avere 10 ducati e prega si gli mandino). Si firma: «Filippo Benintendi di Benintendi fa le immagine».**

(Véase p. 151).

Una iglesia de Santa Maria de' Voti fundada en Mantua en 1480 por Federico Gonzaga (¿relación con Santissima Annunziata?). En el oratocio della Confraternita del Sacramento (Catedral) **quedan todavía fragmentos de frescos de finales del siglo XIV** que proceden de la iglesia de Santa Maria dei Voti y tienen un carácter votivo; **véase Carlo d'Arco,** *Relazione intorno alla istituzione del Patrio Museo in Mantova ed ai monumenti sin qui raccolti* (Mantua, 1835-58) y *Delle arti e degli artefici di Mantova* (1857), I, p. 23 y lám. 14. Véase, asimismo, Matteucci (a continuación), pp. 94, 99 y ss.

Vittorio Matteucci, *Le chiese artistiche del Mantovano* (Mantua, 1902), p. 183: *Il santuario di Santa Maria delle Grazie*, p. 186, «*le statue di cartapesta*» (véase ilustración, ibíd., p. 187); protestas contra el gobierno porque se negó a permitir la destrucción y la eliminación de los maniquís (de cartón piedra, no de cera, erigidos en los nichos en 1517); **«i fantocci rimasero a guardia... del monumento nazionale».** Sobre las inscripciones votivas, véase ibíd., pp. 188 y ss.

Hacia 1443, el florentino Niccolò Baroncelli estaba trabajando en Ferrara como escultor de obras votivas en cera: en una estatua de tamaño real de un *falconiere* y, como muy tarde en 1436, en Santissima Annunziata, en una efigie en cera de Niccolò d'Este, hecha para él después de una visita a la iglesia en 1435. Véase A. Venturi, «I Primordi del rinascimento artistico a Ferrara», *Rivista Storica Italiana*, 1 (1884), pp. 617 y 620.

La relación entre Mantua y Florencia es bastante evidente: coro de Santissima Annunziata, figuras de *voti*, Santa Maria dei Voti y Beata Vergine delle Grazie.

165 **En Francesco Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento* (Milán, 1902), p. 143: orden del duque Galeazzo Maria Sforza a Filippo Sagramoro del 29 de junio de 1474, para tener finalizada la restauración de la «imagine de la quond.m nostra Ill.ma Madre lij ala Nunciata».** Por motivos de seguridad la figura iba ahora a ser colgada con **cadenas de hierro en lugar de madera.**

165 Sobre la evolución de la escultura en cera y su supuesta vinculación con la Antigüedad: **Filippo Baldinucci, *Vocabulario toscano dell'arte di disegno* (Florencia, 1681),** véanse las voces «cera», «**cere colorate**» y «statua».

165 **Aún hoy, en la Capilla Islip, en la Abadía de Westminster, hay figuras de cera de este tipo (procedentes de funerales y situadas bajo el coche fúnebre** en el cual fueron llevadas a la iglesia). **Véase *The Deanery Guide*, 13.ª ed. (1903), p. 69.** Véase también Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*, pp. 201 y ss.

166 En fecha tan temprana como 1484 fueron dadas instrucciones para retirar de S. Giovanni todas las *ceri* y *palii* que, en función de una vieja costumbre, los municipios dependientes de Florencia dedicaban cada año al santo patrón de la ciudad,

> *...perchè si giudicava che coprissono e occupassino grande parte della bellezza di detta chiesa... e similmente... molte tavole, e dipinture e imagini che erano appiccate alle colonne o pilastri de detta chiesa acciò rimanesse netta ed espedita, e parve facesse grande dimostrazione di bellezza, che prima era occupata, benchè a molti anche dispiacesse.*

BIBLOSARTE

Recogido por Alamanno Rinuccini en *Ricordi storici*, ed. G. Ajazzi (Florencia, 1840), p. cxxxviii.

168 **«Inter rara admodum paria»** cfr. Cicerón, ***Laelius*, XV, 4**; también **«alterum me», cfr. *Ad familiares* II, XV, 4; a menudo «me alterum» en epístolas; igualmente en *Laelius*, XXI, 80.**

170 Warburg suponía que la expresión **«parentis substantia liberi»** —en el sentido de *substantia facultatum*, facultades— procedía de la terminología legal. El Dr. Raymond Klibansky nos ha indicado que bien pudiera ser una alusión a la Epístola a los Hebreos I,3. Esta creencia en un origen teológico para la frase es confirmada por una carta no publicada de Marsilio Ficino a sus hermanos y hermanas en 1455, tal y como la transcribe A. della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica* (1902), p. 96, nota 2, y pp. 507 y ss., bajo el encabezamiento «Dell'amore dei figli verso i genitori». El original está en Cod. Magl. Cl. VIII, n.° 1370, fol. 154 y ss.:

> (Fol. 156r) ... la stretta similitudine che è tra loro perchè el figliuolo è molto simile al padre essendo di sua substantia prodocto et proxime allui in complexione, forma et costumi. La quale similitudine genera ineffabile benevolentia...
> (Fol. 158r) Oltre ad questo secondo le predecte ragioni l'omnipotente idio, per avere a chi comunicare tutta la sua bontà, genera il verbo simile ad se in substantia in perfectione amato da lui sopra ogni altra cosa. Non altrimenti el padre, per havere uno al quale attribuisca tutta sua forza et gloria et ricchezza et ogni altra cosa, genera il figliuolo simile ad se in substantia et complexione, figura et costumi, a quali diriza ineffabile benivolentia. Ancora ci dichiara apertamente el padre essere ad noi uno secondo idio et divino precepto nel quale prima si contiene come dobbiamo honorare idio come primo padre celestiale...

Esta carta seguramente suministra toda la explicación necesaria acerca del *dicantur* empleado por Lorenzo y corrobora la suposición de Warburg de que el término tiene un doble significado.

170 **«Fortunae ictibus»**: cfr. **Lucano, V, 729 y ss.: «sub ictu Fortunae».**
«Cui male si palpere, recalcitrat undique tutus»; Horacio, *Sátiras*, II, 1.20.
«Fere alter»: cfr. Gelio, *Noctes Atticae*, XIII, 10.4.
En lugar de **«fac»** (al final de la carta de Lorenzo), **quizá: «sic».**

172 La identificación con Bartolomeo dell' Avveduto del *compare* invocado por Pulci al final de la *Giostra* y la presunción de una conexión con el héroe de *Morgante* fueron contestadas por Rossi y por Volpi en sus revisiones, y desechadas por el propio Warburg al tachar el nombre «dell' Avveduto» (*supra*, p. 350). Sin embargo, Warburg consigue encontrar otra identidad para el misterioso *compare*.

Junto al *compare* Bartolomeo **que trabajó para la imprenta Ripoli**, y el Bartolomeo a quien Lorenzo llevó consigo en su séquito para entretenerse en sus viajes, **un *compare*** es también **mencionado en las cartas de Luigi Pulci a Lorenzo, 12 (agosto de 1473, *Lettere*, 127).** En el intento **por obtener la iglesia vacante de Cintoia para un hermano del *compare*, le fue pedido a Lorenzo que intercediese ante la familia Ubaldini, bajo cuyo patronazgo estaba la iglesia, en beneficio de este «fratello del compare». Un documento en el Archivio Arcivescovile de Florencia (Campagna, Campione vecchio, n.° 1, c. 125) revela la identidad del hermano: su nombre era Marioctus Salvatoris (llamado Ser Marioto por Pulci), y fue asignado a la iglesia de S. Miguel de Cintoris el 7 de octubre de 1473.** La suposición de que el *compare* de las cartas de Pulci, el *compare della viola*, el *compare* Bartolomeo de Ripoli y el acompañante de Lorenzo fueran uno y el mismo individuo **cobra verosimilitud al leer el pasaje de Luigi Pulci en el cual agradece a Lorenzo su intercesión ante los Ubaldini: «Vagliano le muse e l'ancuola, e le rime sdrucciole del compare nostro tutto fedele; e troverremo** (i. e., Luigi y el *compare*) **poi rima più là che zucchero, et pregheremo poi Idio sempre per te»** (ibid., p. 126; cfr. pp. 127 y ss., 103).

Siendo esto así, el nombre del *compare della viola* en la *Giostra* **sería Bartolomeo di Salvadore**, hermano del sacerdote Ser Mariotto, amigo de Luigi Pulci, poeta y actor, y un fiel sirviente de Lorenzo. El propio Lorenzo le menciona como tal en la *Caccia col falcone*, de nuevo en la estrofa final y con las mismas palabras empleadas por Pulci:

> Così passò, compare, lieto il tempo,
> Con mille rime zucchero ed a tempo.

Que él no es identificable con Bartolomeo dell' Avveduto se confirma en las últimas cartas a Piero y Giovanni de' Medici (M. a. P. fa. X, c. 588 [586], **fa. XVI. c. 61, fa. 137. c. 924** [610], **y c. 925** [567]), **en las que firma como Bartolomeo di Domenicho** (i. e., no di Salvadore) **dell' Avveduto.**

174 **Sobre la fecha errónea de 1486 en la inscripción, véase C. von Fabriczy, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, suplemento al n.° 23 (1902), p. 16 n. 10.** En relación con la cifra 5 en la fecha: **1485 parece haber sido restaurada al menos en 1870: Crowe y Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei* (Leipzig, 1870), III, p. 231, n. 29.**

La inscripción estaba ya restaurada en 1864: véase la edición inglesa de Crowe y Cavalcaselle II (Londres, 1864), p. 472 n. 4; véase también el ensayo de Warburg «La última voluntad de Francesco Sassetti», n. 68.

174 En cuanto a la definición del apelativo *magnifico*, y sobre el uso renacentista de la palabra en relación con la exhibición de la magnificencia en interés público, **Burckhardt, *Geschichte der Renaissance*, cap. 1 §9,** *Gesamtausgabe*, VI, pp. 15 y ss., remite al **tratado de Pontano, *De magnificentia*:** Ioannis Joviani Pontani *Opera omnia soluta oratione composita*, I (Venecia, 1588), fol.

BIBLOSARTE

123 y ss., especialmente fol. 124, tomado de Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV.2. En el fol. 129, Pontano menciona a Cosimo el Viejo llamándole *magnifico:* no sólo había emulado a los antiguos construyendo iglesias y bibliotecas, sino que también fue el primero entre los modernos en revivir la *magnificentia* de la Antigüedad. Sobre la traducción de la palabra como **«grande y poderoso»** podría quizás añadirse que también **ha perdurado en el lenguaje formal como un tratamiento, correspondiendo al** título alemán ***Seine Magnificenz.***

174 **La suposición era correcta: crónica de Biliotti a. c. 12^{v} (H) a. c. 13^{r} (A-C);** véase «La última voluntad de Francesco Sassetti», p. 231.

175 **Cfr. los escitas como una ofrenda votiva en la Acrópolis.** Franz Winter, «Archaische Reiterbilder von der Akropolis», *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts,* 8 (1893), pp. 135 y ss. (p. 153).

175 **Véase también Emilia Nesi, *Il diario della stamperia di Ripoli* (Florencia, 1903).**

6. La última voluntad de Francesco Sassetti

177 Publicado como «Francesco Sassettis letzwillige Verfügung», en *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow Gewidmet* (Leipzig: K. W. Hiersemann, 1907), pp. 129-152.

177 Subtítulo: **Un ensayo sobre un personaje y su relación con la historia estilística del primer Renacimiento florentino.**

177 Además de las cartas publicadas por Marcucci: G. E. Saltini, **«Una lettera di Filippo Sassetti scritta da Coccino nell' Indostan al Cardinale Ferdinando de' Medici», Badia, *Miscellanea Fiorentina,* 2 (1902), pp. 55 y ss.**

177 **«On n'est pas le maître de son œuvre».** Edouard Rod, *Nouvelles études sur le XIX^{e} siècle,* 2.ª ed. (París, 1899), p. 9; a propósito de Daudet.

177 En lugar de **«para esclarecer la psicología»**, léase **«para elucidar la psicología».**

178 No «Rampini» como escribe Sassetti, sino **Zampini.** Los Zampini eran los representantes de los Medici en Aviñón. Véase H. Sieveking, «Die Handlungsbücher der Medici», *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien,* 151, n.º 5 (1905), p. 24.

190 En lugar de **«la disposición fundamental ante el derecho de propiedad»**, léase **«propietario».**

191 Frente a **«que parta contento»,** una mejor traducción, **«que esté contento».**

191 Una visión popular y pragmática del destino y del azar: **Vittorio Cian, «Giochi di sorte versificati del secolo XVI», en *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*** (Trento, 1897), pp. 79 y ss., especialmente, **pp. 86 y ss.**

Comparar con Arturo Graf, «La fatalità nella credenza del medio evo», *Nuova antologia,* 3.ª ser., 28 (1890), pp. 201 y ss., reimpresa en *Miti, leggende e superstizioni del medio evo,* I (Turín, 1892), pp. 273 y ss.

Vittorio Cian, «Un episodio della storia della censura in Italia nel secolo XVI», *Archivio Storico Lombardo,* 14 (1887), pp. 661 y ss. **L'edizione spurgata del Cortegiano,** ibíd., p. 711:

> Fin dapprincipio nella Dedica che il Castiglione fa dell' opera sua al De Silva, dove è detto: «Ma la fortuna già molt' anni m'ha sempre tenuto oppresso», leggiamo: «Ma io sono stato già molti anni oppresso da così continui travagli»; vediamo, cioè, girato quel terribile scoglio della fortuna.

En las pp. 718 y ss., hay una detallada y esclarecedora nota al pie relativa al antiguo origen del concepto de Fortuna y las actitudes ante ella alrededor de 1500. Los cambios más importantes realizados en la edición censurada de Cicciarelli del año 1584, que es la *edizione spurgata* aquí referida, están indicados en la edición anotada de Scherillo, *Libro del cortegiano del conte Baldassare Castiglione* (Milán, Hoepli, 1928).

Carl Neumann, *Griechische Geschichtsschreiber und Geschichtsquellen im XII. Jahrhundert* (Leipzig, 1888), pp. 9-16, con las opiniones de Procopius y Theodore **Prodromus sobre el azar.**

192 En lugar de **«despojar... de su triple revestimiento...[a] Fortuna-Audax»**, léase **«... aditamentos conceptuales...».**

192 La expresión de Warburg ***Fortuna-Occasio*** fue **cuestionada.**

Es cierto que en la Antigüedad, Fortuna y Occasio (Ocasión) eran dos deidades independientes. Véanse los epigramas de Ausonio, «De varietate Fortunae» (con rueda), ed. Peiper, p. 424, *Italorum epigrammata,* X, e «In simulacrum Occasionis et paenirentiae», ibíd., pp. 323 y ss., *De diversis rebus epigrammata,* XXXIII. En la Edad Media, sin embargo, las dos imágenes se funden. Véase H. R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature* (Cambridge, 1927), pp. 115 y ss: «La Fortuna prevalece frente a la Ocasión». Para el Renacimiento, véase la imagen de Fortuna-Ocasión en Jean Cousin, *Livre de Fortune* (1568), ed. Lalanne (París y Londres, 1883), lám. 15.

193 **Véase Enea Silvio Piccolomini, carta a Procopio de Rabstein, Viena,** 26 de junio de 1444: **«Somnium de fortuna»,** *Der Briefwechsel des Enea Sylvio Piccolomini,* ed. Wolkan (Viena, 1909), I, pp. 343 y ss., particularmente p. 350. **Enea Silvio muestra a Alfonso de Nápoles que agarra a la Fortuna por la melena y la somete a su voluntad:**

BIBLOSARTE

> ... dum sic famur, video parva statura virum, nigro vultu, letis oculis, qui manus in capillos Fortune conjecerat arreptaque coma, sta tandem, domina, meque respice, dicebat. quo me fugis jam annis duodecim? capta es, sive velis sive nolis, ut me respicias oporter, satis mihi adversa fuisti. nunc alium vultum prebebis reor. aut mihi blanda eris, aut omnes tibi crines evellam. cur me fugis magnanimum pusillanimesque sectaris? Fortune quoque in cum vox erat: vicisti fateor, nec me amplius experieris adversam. tum ego, quis hic est, inquam, Vegi, qui Fortune vim facit? Alfonsus, refert ille, ex Aragonum, qui cum fratribus apud Ponzam [1435] captus, Philippoque duci Mediolanensium datus, dimissus denique novis se preliis immiscuit, adversamque dominam insecutus, tantum instando perseverandoque fecit, ut victam pudore Fortunam jam in suum favorem revocaverit.

En la traducción alemana de **Nikolaus von Wyle (en un vivaz y bello alemán):** «Item in der zwölften translatze wird funden **wie Enee siluio trömet: daz er in das ryche der küngen frouw gelück komen wer**», ed. Adalbert von Keller, Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart, n.° 57 (Stuttgart, 1861), 5. El texto de la carta, ibíd. (pp. 231 y ss.), p. 243:

> Und do wir also redten So sich jch ainen man klaines lybes mit ainem schwartzen angesicht und frolichen ougen der mit sinen henden in das häre diser frówen gefallen was und ainen locke erwüschende sprach. Gestand zů letscht frówe und siche mich ouch an. Wa hin flüchest du mich yetz wol zwelf Jâre? Du bist *gefanden, du wöllest oder wöllest nit.* Und mûs sin daz du mich ouch ansechest...

El hecho de que la única mención de la Fortuna con un mechón de pelo en Enea Silvio esté relacionada con Alfonso de Aragón sugiere que pueda haber sido inspirada directamente por el propio Alfonso. La Fortuna con esta apariencia jugó un papel prominente en la entrada triunfal del rey en Nápoles en 1443, en la que la Fortuna precedía a las Virtudes:

> ...beatis
> Sublata in bigis. Stant passi a fronte capilli
> Occipite est sed calva tamen. Fuit aurea et ingens
> Sub pedibus pila, quam parvi praetenta regebat
> Palma Dei liquidis firmatam Spiritus undis.

Porcellius, *Triumphans Alphonsus*, II, ed. V. Nociti (Rossano, 1895), pp. 140 y ss., xxv.

César, que aparecía en la procesión no muy distanciado de la Fortuna (II, 204 y ss.), apela a Alfonso sobre el tema de la diosa (II, pp. 214 y ss., esp. p. 218).

> ...tu despice caecam,
> Dive, Deam, rerumque vices contemne superbas,
> Virtuti te crede tuae; premit omnia virtus.

Para el discurso de Alfonso, en el cual, una vez más, la Fortuna tiene un gran papel, véase Porcellius, II, pp. 389 y ss. Cf. Antonius Panormita, *De dictis et factis Alphonsi... libri IV* (ed. Wittenberg, 1585), descripción de la procesión triunfal, pp. 94 y ss.

Sobre la propia visión de Enea Silvio acerca de la Fortuna: Wolkan, I, pp. 589 y ss., y la carta a Petrus Noxetanus, 1456: *Opera* (Basilea, 1551), Epístola 188, que escribió como obispo de Siena para dar cuenta de su afortunada carrera: «nam quem domum egredientem meliori flatu quam me fortuna prosecuta est?». Pocas líneas más adelante, una descripción de la Fortuna con su rueda.

193 **Un ejemplo antagónico de la era de los descubrimientos: emblema de Galiot du Pré para la portada *Le Nouveau Monde et navigacions faictes par Emeric de Vespuce florentin* (París, 1516): barco de vela, con un personaje oriental en el timón y un trompetero en la proa: *Vogue la guallée*** (Confía en la Fortuna). **Reproducido por Max Böhme, *Die grossen Reisesammlungen des 16. Jahrhunderts* (Estrasburgo, 1904), p. 39.**

Asimismo, en un festejo cortesano, la figura de Amerigo Vespucci puede servir para trazar la evolución de la imagen de la Fortuna. En el cuarto intermedio representado en la boda de Cosimo II con María Magdalena de Austria se incluía un barco, en el que aparecía Amerigo Vespucci sentado y vestido a la manera florentina con un astrolabio en la mano:

> Il Timone era in figura di Delfino incatenato, e lo governava la Scienza Nautica, donna vestita di color ceruleo, con ancore, e bussola, e altri strumenti di marineria.

En el quinto intermedio, por otro lado, el séquito de Marte incluía la misma *Fortuna alata, con la chioma in fronte* que había sido reemplazada, en los grandes mares, por la Ciencia Náutica. Véase *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciducessa d'Austria* (2.ª ed., Florencia: Giunti, 1608), pp. 40, 44. El grabado para esta obra fue publicado por W. I. Lawrence, «A Primitive Italian Opera», *The Connoisseur*, 15 (1906).

Los cambios operados en el símbolo de la Fortuna en esta época de creciente dominio de los mares puede ser seguido a través de Filippo Sassetti; véase pp. 356 y ss.

193 Igualmente característico del periodo de transición es el cambio en las ilustraciones al ***Libro de sancto Justo paladino de franza e de la sua vita e come a elo li apparue la fortuna del mondo e como parlaua con esse...*, 1.ª y 2.ª eds. con representaciones diferentes de la Fortuna (Venecia, 1487 y 1505). Véase Prince d'Essling, duc de Rivoli, *Les livres à figures vénitiens* (Florencia y París, 1907), I, pp. 321 y ss.**

193 ***Ex-libris de Sassetti:***

> **Honda dorada con negro**
> **urna bajo rosa**
> **caballo de centauro en gris a la izquierda**
> **con arreos rojos y carcaj**

BIBLOSARTE

pezuña de la mano derecha del centauro marrón
follaje verde, azul, carmín, amarillo anaranjado
pájaro encima a la derecha, negro
pájaro a la izquierda rojo y amarillo
letras doradas
puntos ornamentales de oro con negro.

193 **Adolfo Venturi, «Le sculture dei sarcofagi di Francesco e di Nera Sassetti** in Santa Trinità a Firenze», ***Arte*, 13 (1910), pp. 385 y ss., considera que el escultor fue Bertoldo. Bastante posible. Los motivos decorativos del sarcófago incluían también una escena de batalla ecuestre;** véase Wilhelm Bode, *Bertoldo* (1925), p. 54.

195 **No puede haber una asimilación entre san Francisco y el centauro, tal y como Giotto emplea al segundo en Asís *(Alegoría de la obediencia)* para simbolizar la obstinación.** Véase Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 2.ª ed. (Berlín, 1904), pp. 536 y ss. Thode interpreta el centauro como la personificación del orgullo desmesurado, citando como autoridad los sermones de san Antonio de Padua.

198 Para una temprana representación pictórica del ciclo de la Natividad, tan completo como el de Ghirlandaío, **véase Konrad Lange, *Verzeichnis der Gemäldesammlung im Königlichen Museum zu Stuttgart*, 2.ª ed., (Stuttgart, 1907), n.º 465: Paolo da Venezia, 1358, con inscripción** (catalogada como *El triunfo de la cristiandad sobre el paganismo*). **Sobre ella, véase Lionello Venturi, «Una rappresentazione trecentesca della leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina», *Ausonia*, 1 (1903), p. 93 y lám. 4,** y *Le origini della pittura veneziana 1300-1500* (Venecia, 1907), pp. 21 y ss. **Estudia la pintura de Stuttgart.**

198 La frase debe leerse ahora: **Un segundo prodigio, supuestamente asociado con esta misma profecía, nos conduce de nuevo al retablo.**

198 **La similitud del ornamento arquitectónico de los pilares** de la pintura **con la columna de Santa Maria Maggiore** en Roma. La iglesia de Santa Maria Maggiore era también conocida, debido a su reliquia más preciada, el pesebre del Niño Jesús, como Santa Maria del Presepio: Christian Huelsen, *Le chiese di Roma nel medio evo* (Florencia, 1927), p. 342. La columna en cuestión, que ahora se levanta frente a la iglesia, era una de las que se conservaban entre los pilares de la basílica de Constantino (el «Templum Pacis»). Fue trasladada a su actual ubicación por Pablo V (Huelsen, *Das Forum Romanum*, 2.ª ed., 1905, p. 216): señal de que incluso a principios del siglo XVII la leyenda de la noche de la Natividad permanecía viva, y de que había un deseo de trasladar el arruinado esplendor del templo pagano a la iglesia en la que se conmemoraba el nacimiento de Cristo.

En su descripción de Roma, Rucellai describe ambos edificios: véase Marcotti, *Il giubileo dell'anno 1450* (Florencia, 1885), p. 19:

> Item in detta chiesa (Santa Maria Maggiore) in una cappelletta il presepio del nostro signore yesu christo cioè la mangiatoia dove naque.
> (Ibíd., p. 38:) Templum pacis che si dice era uno tempio di idoli et che i Romani dicevano che egli aveva a durare insino che una vergine partorisse et che a punto cascò et rovinò la notte che nacque N. S. Giesuchristo et ancora v'è in piè una colonna di marmo achanalata che gira braccia XII la grossezza.

La fachada de Santa Maria Novella en Florencia, erigida a expensas de Rucellai, está adornada con columnas similares.

198 **Origen del barroco en el proceso de aparición de superlativos disgregados (Hermann Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, discurso académico, Heidelberg, 1899).**

Osthoff observó y analizó detenidamente el fenómeno por el cual las lenguas indoeuropeas en ocasiones expresan un grado de intensificación no añadiendo un sufijo comparativo, sino introduciendo una raíz completamente diferente, porque ésta expresa la intensificación mejor que la forma inicial: *agathon, ameinon; bonum, melius; bien, mejor*. Estos comparativos y estos superlativos han sobrevivido como formas expresivas «aisladas» en comparación con las formas regulares surgidas por inflexión; pero el impulso que provocó el cambio inicial de la raíz ha permanecido de forma inconsciente.

199 Sobre la **«polaridad orgánica»,** Warburg señala que **identifica «orgánico» con consciente: mantenerse alejado de expresiones perfectamente precisas, simplemente en función de que están muy trilladas o han sido mal utilizadas en otras ocasiones, sería considerado un auténtico esnobismo.**

199 Los intentos de alcanzar una reconciliación entre la resignación al destino y el dominio del mismo, que encuentran expresión en la fórmula de **Francesco Sassetti «Dio e la natura»** (véanse sus últimas órdenes a sus hijos) y en la imagen de la Fortuna con la vela de Giovanni Rucellai, son rastreados por Warburg a través de **las cartas del bisnieto, Filippo Sassetti,** donde encuentra una vez más un énfasis en **la capacidad del «hombre moderado» frente al fanfarrón de Maquiavelo.** Maquiavelo, *Il principe*, final del cap. 25:

> Jo iudico bene questo: che sia meglio essere impetuoso che respettivo; perchè la fortuna è donna, ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedano; e però sempre, come donna è amica de' giovani, perchè sono meno respettivi, più feroci e con più audacia la comandano.

Filippo Sassetti tenía, sin duda, en mente este pasaje —un hecho que ha pasado inadvertido incluso a Marcucci— cuando

BIBLOSARTE

escribió desde Lisboa el 27 de diciembre de 1582 (Carta 73, Marcucci, p. 227) a Baccio Valori, consejero de Francesco I:

> Non so oggi se io mi posso attribuire alla necessità o alla inclinazione, o a che altra causa, la mia tornata in India. Trovai una volta scritto da uomo valente, che la fortuna, come femmina, avea bisogno talvolta d'essere strapazzata, e tenersi poco conto di lei; e così se le metteva il cervello a partito. Jo mi acconcerei seco volentieri in quello che stesse bene, perchè ella si accomodasse a lasciarmi satisfare; et ella, comechè io non desideri di ammassare gran tesoro, che sono quelli de' quali ella dee avere più mancamento per li molti bisognosi, dovrebbe o contentarmi o chiudere, come si dice, gli occhi. Il Signore Iddio disporrà di tutto, conforme al voler suo; e la fortuna, o sua ministra (Dante, Inferno VII.78) o no, niente non potrà, nè più qua nè più là.

La *impresa* de Filippo Sassetti era un barco con el lema ***Vis maxima.*** El 26 de junio de 1581 escribió desde Madrid a Francesco Valori (Carta 52, Marcucci, pp. 163 y ss.):

> Non so pertanto quello che si abbia ad essere de' fatti miei; e stando pure sopra quello umore nel quale io ho pochissima attitudine, dico del fare imprese [véase nota 60], ho pensato che allo stato, nel quale io mi trovo di presente, questa non si disdica: una di quelle scafacce che vanno per mare in acqua dolce con la prua fitta nella mota e la poppa all' asciutto, con le vele in giunchi per partire col primo vento che spiri, forse con questo motto: vis maxima. (Según Marcucci el escribano ha añadido en el manuscrito la traducción «estrema forza»). Aggiugnetevi poi voi quello che vi pare; e se per sorte ella si muove, cavo la mia spugna del vino, e la insalo col motto: non sazia. Ora voi vedete quanto io abbia badaluccato per dirvi e per non vi dire i miei disegni, de' quali mi avete domandato per giovarmi.

En un tiempo de creciente dominio de los mares, la Fortuna a la que era necesario asirse en el momento oportuno era la Fortuna del viento, predecible y sujeta a leyes, con la cual era posible cerrar un trato. Este cambio se puede observar en el uso de la palabra «fortuna» para referirse a una tormenta de viento: **la observación de Rucellai sobre la Fortuna** (su descripción de un ciclón, véase nota 50) contrasta con **el descubrimiento de la ley de rotación de los vientos por parte de Filippo Sassetti** (Carta 63, dirigida a su antiguo maestro de Pisa, el aristotélico Francesco Bonamici, desde Lisboa y fechada el 6 de marzo de 1582, Marcucci, pp. 191 y ss.). Sus comentarios acerca de las propiedades de la aguja magnética (Carta 66, a Baccio Valori, Lisboa, 1582, Marcucci, pp. 212 y ss.) merecen ser leídos en este contexto, el de llegar a un acuerdo con «la Fortuna» aprendiendo a mantenerse alejado de las tormentas de viento.

El comerciante temerario se convierte en un comerciante explorador. Sobre la importancia científica de Filippo Sassetti, véase la bibliografía recogida por M. Rossi, en particular G. Costantini *Filippo Sassetti geografo* (Trieste, 1897).

En contraste absoluto está el ***velis nolisve*** del conquistador militar en Enea Silvio (véase pp. 354 y ss.). La misma inscripción aparece en una medalla de Camillo Agrippa, en la que la Fortuna con una vela, a quien un toque del timón la puede dirigir y controlar, es agarrada por la melena —en un gesto que recuerda al del *condottiere*— y tomada por la fuerza (Armand, I, p. 282; fig. en A. Doren, «Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1922-1923, I, lám. 6, fig. 16).

Negarse a tener en cuenta tales intentos de reconciliación revela una **ceguera psíquica interior frente al problema de la energía, el problema que se encuentra en el medio.** Goethe, *Sprüche in Prosa*, 957:

> Man sagt, zwischen zwei entgegengesetzten Meinungen liege die Wahrheit mitten inne. Keineswegs! Das problem liegt dazwischen, das Unschaubare, das ewig tätige Leben in Ruhe gedacht.

Ibíd., 816:

> Das unauflösliche Problem in der Mitte.

Igualmente en *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, t. II, cap. 9: véanse nuestras pp. 543 y s.

Sobre la Fortuna durante el Renacimiento en general, véase Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos*, Studien der Bibliothek Warburg, n.º 10 (1927), pp. 77 y ss.

199 En lugar de **«aproximación unilateralmente estética»**, léase **«aproximación hedonista».**

200 **Los *Registres du Conseil* ahora publicados:** *Registres du Conseil de Genève, publiés par la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève. Tome II: du 10 février 1461 au 9 février 1477*, ed. Louis Dufour-Vernes et Victor van Berchem (Ginebra, 1906).

Sobre la actividad constructiva de Sassetti en Ginebra, véase la revisión de Vulliéty al ensayo de Warburg y su artículo sobre «La Chapelle des Florentins», *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, 3 (Ginebra, 1908), pp. 103 y ss, pp. 117 y ss.

200 A la muerte de Sassetti en 1490, su biblioteca fue depositada en préstamo a Lorenzo de Medici. Después del derrocamiento de Piero y de la expulsión de los Medici, fue llevada al convento de S. Marco, junto a la biblioteca de los Medici, con la intención de protegerla de la ira de las masas, que ya habían destruido parte de las colecciones mediceas. Savonarola la utilizó como biblioteca de trabajo para los frailes. En los días críticos de febrero de 1498 que precedieron a la caída de Savonarola, los herederos de Sassetti encargaron al viejo amigo y consejero de Francesco Sassetti, Bartolomeo Fonzio, la tarea de reclamar su colección —es decir, aquellos libros que no eran propiedad de los Medici— a los frailes. En el Archivio di Stato, Florencia (fa. 84, fa. 104), hay dos inventarios que recogen los libros adquiridos por el convento procedentes de la biblioteca de Lorenzo. Los libros de Sassetti están separados de los otros; y una anotación de

BIBLOSARTE

mano de Fonzio confirma su recepción, en nombre de los herederos del bibliotecario del convento, Fray Zanobio Acciaiuoli (posteriormente bibliotecario de León X; véase Vincenzo Marchese, *Scritti vari*, Florencia, 1855, p. 141). Los libros pasaron de este modo a la posesión de Cosimo Sassetti y de ahí a la Biblioteca Laurenziana. Sobre este particular véase también Enea Piccolomini, «Delle condizioni e delle vicende della Libreria medicea privata dal 1494 al 1508», *Archivio Storico Italiano*, 3.ª ser. (1873-75), XIX, 101-29, XIX, 254-81, XX, 51-94, XXI, 102-12, XXI, 282-96.

200 **Una persecución salvaje, con escenas de canibalismo orgiástico, irrumpe en una tranquila celebración familiar: tendencias demoniacas atraviesan la delgada frontera de la cristiandad, el catolicismo y el decoro cortesano (de igual modo que Giuliano da Sangallo introduce el sarcófago de Meleagro en su tumba para Francesco Sassetti;** véase nota 65).

Algo bastante similar tuvo lugar en la vida real: en la «Boda Sangrienta» entre los Colonna-Baglioni del año 1500, Filippo di Braccio arrancó de su pecho el corazón de Astorre Baglioni y lo desgarró con sus dientes. En julio de 1500, Luigi Bonazzi en, *Storia di Perugia*, II (1879), p. 26. Francesco Matarazzo, «Cronaca della Città di Perugia dal 1492 al 1503», *Archivio Storico Italiano*, 16, parte 2 (1851), p. 118, narra la muerte de Astorre:

> ...et poi, el traditore Filippo mise la mano dentro dal petto del magnifico signiore per una gran ferita quale aveva in petto, e cavolli el cuore per forza, commo si dice, e morsicovve sue, commo si prima li fusse stato capitale inimico...

Sobre la relación entre esta «Boda Sangrienta» y el *Entierro* de Rafael (Roma, Galleria Borghese), véase Burckhardt, *Kultur der Renaissance* (*Gesamtausgabe*, V, pp. 22 y ss.).

Acerca de la boda Pucci-Sassetti, véase Litta, *Famiglie celebre italiane disparite*, ed. Passerini (Milán, 1869), p. 58, tabla 6: Alessandro di Antonio (1454-1525) se casó en 1483 con Sibilla di Francesco di Tommaso Sassetti.

200 G. de Nicola, *Arte*, 19 (1916), pp. 13 y ss., cree que el retablo de Ugolino da Siena, anteriormente en Santa Maria Novella, es idéntico a la pintura que se encuentra ahora en la iglesia de la Misericordia en San Casciano, cerca de Florencia. Desafortunadamente, sólo los dos santos se han conservado, y no la *Madonna vestita alla greca*.

201 **El busto de Sassetti tiene la siguiente inscripción:**

FRNC. SAXETTUS
FLORENT. CIVIS
AETATIS ANN. XLIIII.

Véase el inventario manuscrito, **«Catalogo generale della R. Galleria di Firenze, Classe II², Tomo I (1825), marmi, Pietre e Gessi», fol. 99** (ejemplar único, Galleria degli Uffizi, Florencia). **El busto fue labrado en 1464, y la edad de Francesco está, por tanto, dada correctamente.**

201 En el Archivio di Stato, Florencia (Carte Pucci, T. X, Busta X, n.º 33), se conserva un árbol geneálogico de principios del siglo XVIII de la familia Sassetti que se remonta hasta el final del siglo XVI, terminando con los hijos de Filippo y de Francesco di Giovambattista. De los hijos de Francesco, tanto Ventura como Federigo están marcados con un sombrero negro sacerdotal para mostrar que eran clérigos, y sus cargos aparecen escritos: Federigo es descrito como «Protonotaio Apostolico» y Ventura como «Commensale e Scalco di Clemente VII». Junto a éstos, el único nombre que aparece indicado en el árbol genealógico es el de Cosimo di Francesco, que se convirtió en *gonfaloniere* en 1523 y le fue concedido por León X el privilegio de diferenciar sus armas familiares añadiendo una *palla* con la flor de lis, flanqueada con las letras L. X. Véase también Archivio di Stato, Florencia, Priorista Fiorentina IV.

202 Esta escritura de venta, de la cual sólo nos ha llegado una copia posterior, contiene ecos del serio énfasis puesto por Francesco Sassetti en sus últimas instrucciones dirigidas a sus hijos, y la angustia causada por la disputa con los frailes de Santa Maria Novella se refleja incluso en el tono de sus palabras:

> Francesco di Tommaso Sassetti d'età d'anni 68 essendo l'anno 1488 per partire di Firenze per andare alla città di Lione sul Rodano per riparare a' disordini della ragione vecchia che disse in Lorenzo de' Medici e Francesco Sassetti ne' quali era incorsa per il malgoverno di Lionetto de' Rossi lascia più ricordi a' suoi figli, in particolare che la Villa di Montui se è possibile vegghino conservarla in casa e la pigli in sua parte M. Federigo suo figliuolo Protonotaio Apostolico, e che l'Altare overo Sepoltura di marmo fatto per Tommaso suo padre, e loro Avolo, la quale aveva disegnato porre in S. M.ª Novella drieto alla sepoltura loro antica, che dipoi per l'asprezza e stranezza de' frati di d° luogo, che havevano fatto loro villania in levar via l'arme loro dell'Altare maggiore e la tavola, era restato sospeso d° suo pensiero onde li ricorda che se mai tornano in autorità e buono stato faccino correggere e riporre tutto al suo luogo, e non essendo d'accordo con i frati di S. M.ª Novella si contentava facessino porre d° edificio di Cappella et Altare e Sepoltura in Sta. Trinita dirinpetto all' uscio della Sagrestia, dove allora era un uscio rimurato con l'arme delli Scali nel cardinale et apiè della Cappella di d' Scali che crederra gliene darebbono licenza.

1545 Teodoro di Francesco Sassetti, Gio: battista suo figliuolo, Filippo di Galeazzo Sassetti e Federigo di Galeazzo Sassetti convengono di vendere la loro villa di Montui mentre trovino compratore per il giusto prezzo.

202 Gracias a la amable cooperación del conde Bernardo Rucellai, a quien nos gustaría aprovechar esta oportunidad para reiterarle nuestro más sincero agradecimiento, hemos podido aho-

BIBLOSARTE

ra hacer un examen personal del *Zibaldone* de Giovanni Rucellai. De este examen salió a relucir que la versión de la carta de Ficino disponible para Warburg era una transcripción abreviada, de la cual casi la mitad del texto había sido omitida, y que, además, contenía una serie de errores. Ha sido, por tanto, necesario reemplazar el texto incluido en el ensayo «La última voluntad de Sassetti» de la primera edición por un texto completo (pp. 202 y ss.) —fundamentalmente porque della Torre también (*Storia dell' Accademia Platonica*, 550, n. 1) publica únicamente una pequeña parte de él.

El texto publicado aquí es el del *Zibaldone* (c. 64ᵛ-65ᵛ), es decir, el que el propio Rucellai tuvo ante sí; en algunos casos, variaciones significativas respecto a los manuscritos citados por della Torre (ibíd.), Cod. Ricc. 2.544, Cod. Ricc. 1.074, y Cod. Magl. VIII, 1.370 —los cuales por otra parte coinciden sustancialmente con el texto del *Zibaldone*— han sido introducidas entre corchetes.

Por lo demás, el *Zibaldone* confirma el análisis de Warburg sobre la *impresa* de Rucellai. Como comerciante, Rucellai había adquirido la capacidad de afrontar el destino adaptándose a las circunstancias cambiantes; y en el *Zibaldone*, por el bien de sus hijos, intentó dotar a su actuación de un fundamento teórico, basado en las opiniones de los escritores clásicos y cristianos sobre la naturaleza y los poderes de la Fortuna (*Zibaldone*, c. 16ᵛ-20ᵛ). Un breve extracto, en parte literal, se puede encontrar en el manuscrito mencionado por Warburg, Cod. Magl. XXV, 636, páginas 36-55:

> Comprenderete che il buono ghoverno e il senno e la prudenza giova molto a ogni caso averso, et tengono stretti e legati i casi fortuiti per modo che pocho o niente possono nuocere, e il più delle volte il savio si difende da loro, e pertanto, figliuoli miei, vi dò questo per consilio e per ricordo che tutti e partiti, che avete a pigliare nella vita vostra, così de' mezzani come delle cose grandi d'importanza, voi dobiate molto bene e sottilmente esaminargli e pensarvi e per diritto e per rovescio... E si così farete e governerete rade volte v'arete a dolere della Fortuna.

Como autoridades para la creencia de la impotencia del hombre ante el destino, Rucellai cita a Dante, Fazio degli Uberti y, entre los clásicos, a Salustio, Séneca y Epícteto. Lógicamente, el Destino aparece en este contexto como la imagen de la Fortuna haciendo girar su rueda. En acusado contraste, presenta aquellas otras autoridades —una mayoría abrumadora— para quienes la Fortuna no es más que un nombre vacío (Boecio) o, como la oscuridad, la muerte y el pecado, la simple negación de la realidad (Aristóteles); y aquellos que atribuyen a la razón y a la virtud humana alguna influencia sobre el Destino. Acerca de la opinión de Aristóteles, Rucellai niega la influencia de las estrellas; junto a las afirmaciones de Séneca, Epicuro, Salustio, Cicerón y Boecio, cita las versos de Cecco d'Ascoli contradiciendo a Dante sobre el tema de la Fortuna: *L'acerba*, ed. Achille Crespi (Ascoli Piceno, 1927), II. 1, pp. 171 y ss. Petrarca es mencionado como autoridad por su opinión de que el hombre sabio, dando buenas razones y moderación, puede introducirse contra la tormenta de la Fortuna.

No era sólo la ética comercial, sino también el culto a la personalidad heroica basada en los ejemplos clásicos lo que permitía a la gente alejarse de su confianza en el poder de la Fortuna. Esto queda ilustrado en una anécdota del héroe que era normalmente considerado como el más favorecido por la Fortuna, César:

> Leggesi in Lucano che Cesare quando era per prendere battaglia con imici per inanimare i suoi cavaliere e le suo genti d'arme faceva loro una oratione nella quale si conteneva infra l'autre cose, che gli dii erano dal suo, e che la fortuna gli era prospera e che non dubitassono che gli avevano a vincere e che molto aveva in bocha che gli dii e la fortuna erano dal suo e eragli favorevoli, et per modo che una volta in fra l'autre parte de suoi cavalieri si ritrorono dacanto ragionando tra loro di quelle parole che Cesare usava di dire, che gli dii e la fortuna gli eran prosperi, et che dubitando se gli acquisti e le vectorie che Cesare faceva, procedevano per virtù delle loro opere o se procedevano dagli dii e dalla fortuna. E in su questi ragionamenti terminarono andarsene dinanzi a Cesare dicendogli che gli avevano notate le parole che gl'usava dire di questa sua fortuna nel prendere delle battaglie, e dissergli che nella prima battaglia che s'avessi a fare con imici, diliberavono tirarsi da parte sanza operarsi in alcuna cosa, per vedere quello che sapessino fare suoi idii e questa sua fortuna; di che seguitò che Cesare volle che i suoi savi che menava in campo seco intendessono questo caso e sentire di loro parere; e quali risposono che l'openione loro era che fortuna non fussi nulla e che gli era un nome vano e che la prosperità di Cesare procedeva dalle opere de' suoi cavalieri insieme col buon ghoverno della persona sua.

Esta anécdota proviene de Lucano sólo en unos pocos detalles. Debemos al profesor Eduard Fraenkel la referencia a César, *Bellum civile*, V, pp. 291 y ss. y VII, pp. 250 y ss. (Sobre César en la entrada triunfal de Alfonso de Aragón, véanse pp. 355 y s.). Otro que defendía la opinión de que el individuo, mostrándose adaptable, puede ejercer cierta influencia incluso sobre un Destino desfavorable, era el amigo de Rucellai, Leon Battista Alberti, cuyo influjo es perceptible en algunas partes del *Zibaldone*; véase L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, ed. Girolamo Mancini (Florencia, 1908), Proemio y p. 22, p. 71 y pp. 136 y ss. Cf. Giovanni Semprini, *L. B. Alberti* (Milán, 1927), p. 167.

203 La actitud de **Petrarca, que asombró al rey francés al mencionar a la Fortuna (*Epistolae familiares*, ed. Fracassetti, XXII, p. 13; cf. Attilio Hortis, *Scritti inediti di Francesco Petrarca*, Trieste, 1874, pp. 213 y ss.)**, demuestra la ambivalencia de su propia actitud ante la Fortuna.

Como emisario de Galeazzo Visconti ante el rey Juan el Bueno, tras la última liberación de su cautiverio en Inglaterra (1360), Petrarca pronunció un discurso en el cual —presumiblemente en previsión de algún fin político específico— daba especial importancia al tema de la Fortuna. El texto ha sido publicado por A. Barbeu du Rocher: «Ambassade de Pétrarque auprès de Jean le Bon», *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France*, 2.ª ser., III, pp. 172 y ss.; texto en III, pp. 214 y ss.

BIBLOSARTE

Sobre ello, Petrarca escribió a Petrus Berchorius (Pierre Bersuire) en 1362:

> ...ex te didici regem ipsum primogenitumque eius illustrem Normannorum ducem ardentissimi spiritus adolescentem in verbis quae coram eis habueram, super eo maxime quod de Fortuna mihi mentio incidisset fuisse permotos, quod ego ipse dum loquerer ex vehementi illorum intentione notaveram: sic erectos in me oculis animisque defixos ad Fortunae nomen vidi. Mirantur enim, ut intelligo, et quasi quibusdam magnis monstris attoniti sunt pro hac tanta varietate Fortunae, quae cum saepe parva et magna, nunc maxima rerum sic afflixerit, ut regno felicissimo et multa olim invidia laboranti, nunc miseratio deberetur.

La opinión personal de Petrarca, por el contrario:

> ...credere me scilicet et semper credidisse dicentibus, nil omnino aliud quam nudum et inane nomen esse Fortunam, tametsi in communi sermone populum sequi, et saepe Fortunam nominare solitus coloratius aliquid dicens, ne eos, qui illam Deam seu rerum humanarum dominam opinantur atque asserunt, nimis offenderem.

(Cf. Séneca, VIII, 3; trad. de Fracassetti, ibíd., I, pp. 468 y ss.)

204 **Todavía hoy: «tenere la fortuna col ciuffetto».** Véase *Vocabulario degli Accademici della Crusca*, ver la voz «ciuffetto».

204 **Ausonio**, *De diversis rebus epigrammata XXXIII*, **ed. Peiper (Leipzig, 1886)**, pp. 323 y ss.; supra, p. 354.

204 Col. Salutati, «De fato et fortuna» (inédito, Cod. Vat. Urb. 201 y Cod. Laur. Plut. LIII, 18): «Proemio», publicado en parte por Mehus, *L. C. P. Salutati epistolarum pars prima* (Florencia, 1741), pp. lxxix y ss.; Johannes Dominici, *Lucula noctis*, XXX, 3, ed. R. Coulon, en *Opera selecta scriptorum ordinis praedicatorum*, I (París, 1908), pp. 252 y ss. Sobre esta controversia, véanse —además de Rösler— la introducción de Coulon (ibíd., pp. lii y ss.), y F. Novati en *Epistolario di Col. Salutati*, IV (Roma, 1905), pp. 74, 205 y ss.

204 Una razón similar puede considerarse para la presencia de la **flor** a la derecha en el primer plano del retablo de Ghirlandaio, que parece ser **una *saxifrage*** [literalmente, rompepiedras].

204 La inscripción en el pedestal de la figura del David, restaurado en 1896, dice ahora como sigue:

SALUTI
PATRIAE
ET
CHRISTIA
NAE GLO
RIAE
E. S. S. P.

Según Cappelli, la última línea significa «ex sententia senatus populique».

Warburg intentó conciliar la redacción de Filippo Sassetti con la presente transcribiéndola así:

TVTANTI
PVERO
PATRIAM
DEVS ARMA
MINI
STRAT

Las letras subrayadas aquí coinciden en ambos textos; de este modo es bastante posible que esta dañada inscripción haya sido erróneamente restaurada. Esta hipótesis viene apoyada por la improbabilidad de que Francesco Sassetti hubiera compuesto el texto de la inscripción tal y como ahora aparece.

204 Además de en los dos códices mencionados por Warburg, ambas divisas aparecen en los siguientes:

> Plut. XLVI, cod. VI («A mon povoir» y «Mitia fata mihi»).
> Plut. L, cod. XLII («A mon povoir» y «Sors placida mihi»).
> Plut. LXXIX. cod. XXIV («A mon povoir» y «Mitia fata mihi»).

Además de en el manuscrito Argyropoulos, los centauros también aparecen —sin honda, pero armados con escudo y clava— en Plut. XLVII, cod. XXXV («Orationes variae»); aquí la honda aparece sólo en su lugar habitual, rodeando las armas de Sassetti con su banda transversal.

205 El manuscrito citado por d'Ancona, *Origini*, 2.ª ed., I, p. 270, n. 8 (Cod. Magl. conv. soppr. 488. F. 3) no da la fecha de la representación, sólo la fecha en la que la transcripción fue finalizada: «finita addj XXVIIII di luglio MCCCCLXV» (fol. 86ᵛ). Podemos, por consiguiente, suponer que una representación tuvo lugar antes del 29 de julio de 1465.

La fecha en firme más temprana para la aparición de este tema en un festival cortesano es 1454. Para este año poseemos la descripción de Matteo Palmieri de la fiesta de S. Giovanni a la cual Warburg se refiere en relación con la aparición de la imagen de la *nympha* en el desfile («El *Nacimiento de Venus*», n. 163). El relato de Palmieri se puede encontrar en sus *Annales*: apéndice al *Liber de temporibus*, en Muratori, *Rerum italicorum scriptores*, nueva ed., 26 (1) (Città del Castello, 1906), p. 173. Fue publicado en primer lugar por Gaetano Cambiagi, *Memorie istoriche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la natività di S. Giovanni Battista* (Florencia, 1766), p. 65. El texto en d'Ancona, 2.ª ed., I, p. 229, parte de Cambiagi, como lo hace la cita de Warburg: «undecimo: Templum pacis». El grupo precedente en la procesión (el décimo) fue (*Annales*, p. 173):

BIBLOSARTE

Optavianus inperadore con molta cavalleria e con la Sibilla, per fare rapresentazione, quando la Sibilla gli predisse dovea nascere Xristo e mostròlgli la Vergine in aria con Xristo in braccio.

Para textos impresos de la *Rappresentazione et Festa di Ottaviano Imperadore*, véase Colomb de Batines, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane... stampate nei secoli XV e XVI* (Florencia, 1852), pp. 37 y ss. Una versión inédita de esta *rappresentazione*, que normalmente formaba parte del «ciclo de la Navidad», mencionada por V. de Bartholomaeis, «Antiche rappresentazioni italiane», *Studi di Filologia Romanza*, VI (1893), pp. 161 y ss.; especialmente sección 7, pp. 207 y ss.

7. Mateo de'Strozzi

207 Publicado como «Matteo de' Strozzi: Ein italienischer Kaufmannssohn vor 500 Jahren», en *Hamburger Weihnachtsbuch* (Hamburgo, 1892), p. 236.

Die Briefe der Alessandra Macinghi negli Strozzi, traducido, editado y con una introducción de Alfred Doren, Das Zeitalter der Renaissance, 1.ª ser., vol. 10 (Jena, 1927).

En 1466, Piero de Medici permitió volver a Florencia a los hijos de Alessandra; véase Cesare Guasti, *Alessandra Macinghi negli Strozzi: Lettere...* (Florencia, 1877), pp. 581 y ss.

8. El inicio de la construcción del Palazzo Medici

209 Publicado como «Der Baubeginn des Palazzo Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n.º 2 (Berlín, 1909), pp. 85-87.

211 Los manuscritos de Ptolomeo: **Roma, Vat. lat. 5699, Vat. urb. 277; París, Bibliothèque Nationale, Fonds lat. 4802. Estos tres manuscritos proceden de «Ugo Comminelli e Francia» (nombrado en el códice de París); el Lat. se fecha en 1469, el Urb., en 1472, y el códice de París no esta datado; según una comunicación escrita de Joseph Fischer, S. J., es el más antiguo de los tres.**

Véase también Kurt H. Busse, «Der Pitti-Palast: Seine Erbauung 1458-1466 und seine Darstellung in den ältesten Stadtansichten von Florenz (1469)», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 51 (1930), pp. 110 y ss.

211 En la página 301 del original para su ***Brunelleschi*** (conservado en el **Kunsthistorisches Institut** de Florencia), C. von **Fabriczy** anotó lo siguiente: «Ahora se sabe que los trabajos de construcción se iniciaron en 1444 gracias a la anotación localizada por Warburg en el *Zibaldone* de Gianozzo di Bernardo Salviati. Esa anotación fue tomada de una fuente anterior **hacia 1482-1485**». Igualmente, en Fabriczy, «Michelozzo di Bartolomeo», *Beiheft zum Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 25 (1904), p. 50, resumen 16; véase Wilhelm Bode, *Florentinische Bildhauer der Renaissance* (Berlín, 1902), p. 52, n. 2.

Inicialmente, Warburg comunicó su opinión oralmente; posteriormente, cuando encontró su camino hacia la escritura, Karl Frey mostró su desacuerdo. El presente ensayo fue escrito como réplica a los argumentos de Frey.

9. Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo de Florencia

213 Publicado como «Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2, n.º 1 (Berlín, 1912), pp. 34-36.

215 En el ábside de la Capilla Pazzi (esto es, en la posición correspondiente a la del firmamento de la Sacristía Vieja), hay una representación de la misma parte del cielo, girada en un ángulo de 90°, de acuerdo con la diferente orientación de la capilla (véase el ensayo de F. Saxl sobre el techo de la Farnesina entre las ponencias de la R. Accademia d'Italia, Roma, que se publicarían en 1933). Es, por tanto, admisible suponer que este hecho oculte algún dato significativo en relación con ambas capillas o con sus patronos, particularmente al aparecer la nota de Giamboni totalmente aislada y ser difícil de conciliar con la historia constructiva de S. Lorenzo (Fabriczy, *Brunelleschi*, Stuttgart, 1892, p. 160). El 6 de julio de 1439 (una de las fechas calculada por Graff y recientemente verificada por el Dr. Arthur Beer) tuvo lugar allí la ceremonia de clausura del Concilio de Florencia, en el cual fue firmado el decreto de unión entre la Iglesia romana y la de Oriente. Cosimo de Medici, que en aquel momento ocupaba el cargo de *gonfaloniere*, se enorgullecía de atribuirse el mérito de haber tomado la decisión de trasladar el Concilio a Florencia (véase «Istorie di Giovanni Cambi», *Delizie degli Eruditi Toscani*, XX, Florencia, 1785, pp. 214, 218 y ss.). La poderosa impresión dejada por tan espléndida reunión queda reflejada en muchos aspectos en la pintura y filosofía de la época; véase «Marsilii Ficini Florentini in Plotini epitomae... ad Magnanimum Laurentium Medicem... proemium», en Ficino, *Opera*, II (Basilea, 1576), p. 1.537, en el cual la fundación de la Academia Platónica se hace coincidir con el Concilio. ¿Pretendían estos frescos ser un recuerdo monumental del trascendental día en el que fue firmado el decreto de unión?

En 1439, el prior era Andrea Pazzi, quien tuvo que recibir a Eugenio IV en una habitación situada sobre la capilla en 1442 (Fabriczy, 217). Sobre la sesión de cierre del Concilio de Florencia, véase Perrens, *Histoire de Florence* (París, 1890), I, p. 72, y della Torre, *Storia dell' Accademia Platonica*, cap. 3, pp. 426 y ss.

BIBLOSARTE

215 Ahora en la Galleria Spada, Roma; F. Hermanin, *Pantheon* (Julio, 1931), p. xlii, lo atribuye a Passerotti.

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

217 Publicado como «Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance», *Kunstchronik* (1913-1914), n.° 33. Esta es una reimpresión del borrador que Warburg envió a Walter H. Biehl como base para el texto impreso de la conferencia ofrecida en el Kunsthistorisches Institut de Florencia el 20 de abril de 1914.
Aparte de los ensayos nombrados en el texto, véanse también «La *Batalla de Constantino* de Piero della Francesca», «La última voluntad de Francesco Sassetti» y «Arte flamenco y el primer Renacimiento florentino» [en este mismo volumen].

217 Sobre este «informe arqueológico», véase Gaye, *Carteggio degli artisti*, I, p. 285, n. 123: carta de Luigi di Andrea Lotti di Barberino a Lorenzo el Magnífico, Roma, 13 de febrero de 1488. Véase nuestra p. 406. También Peter Halm, «Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Cajano», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 3, n.° 7 (julio 1931), pp. 421 y ss.

11. Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV

223 Publicado como «Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert», *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichten Gesellschaft* (1905), en forma de comunicación durante el encuentro del 17 de febrero de 1905. Reeditado sin cambios en *Deutsche Literaturzeitung*, 18 (6 de mayo de 1905), col. 1.145 y ss.

224 El grabado *Hosenkampf* en Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, IV (Viena, 1921), pp. 133 y ss. Un análisis general, ibíd., I, p. 36. Blockbuch de Berlín: véase Lippmann, serie C.

224 El *Hosenkampf* puede rastrearse en el arte popular del norte de Europa hasta el siglo XIX. Los ejemplos incluyen:

Grabado de Maerten de Vos el Joven, véase *Oud Holland*, XXXVII (1919), pp. 321, fig. 6 (¿identificable con el **«grabado anónimo a la manera de Crispin de Passe», mencionado por Lippmann, p. 81?**).

Grabado con el monograma de Adrian van de Venne, dibujado por **Kittensteyn,** grabado por Broer Jansen; véase Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, I, p. 279.

Adrian van de Venne en *Tafereel van de belacchende Werelt* (La Haya, 1635), p. 241.

Dibujo de Jost Ammann (Erlangen n.° 256). Reproducido por Elfried Bock, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen* (Frankfurt, 1929), volumen de reproducciones, lám. 150.

Infolio, *Der kampf um die Männerhose*, Múnich, Graphische Sammlung, Ind. n.° 130.479.

Infolio pictórico, «Copenhagen, gedruckt und zu finden bey Joh. Rud. Thiele, in der grossen Heiligengeiststrasse Nr. 150» (siglo XVIII). Véase también E. T. Kristensen, *Danske Sagen*, II (Aarhus, 1893), p. 339.

224 La capa de los monos (fig. 49) pasó de la colección Thewalt a la de J. Pierpont Morgan, y el 5 de septiembre de 1931 fue subastada por la casa Fischer de Lucerna como parte de la colección de Alfred Rütschi. Se describe en el catálogo (página 24, n.° 89). (Introducción de Otto von Falke, página 9). Véase G. Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* (Berlín), I, p. 385; Otto von Falke en *Pantheon* (julio 1931), p. 306; Heinrich Kohlhaussen, «Niederländisch Schmelzwerk», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 52 (1931), pp. 153 y ss.

224 La farsa, representada en la boda de Carlos el Temerario, en la cual un mercader dormido es robado por los monos, descrita por Olivier de la Marche, *Mémoires*, ed. Beaune y d'Arbaumont, III (París, 1885), p. 154. Véase también Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, II (París, 1851), p. 327, n.° 4.428, y A. de Wittert, *Les gravures de 1468* (Lieja, 1877), p. 56. En el *Recueil des plus excellents ballets de ce temps* (París, 1612), p. 43, aparece un «Récit du ballet des singes, par une femme qui les conduisoit, et leur aidoyt à desrober un mercier qui estoit endormy».

226 *Mercader y monos*, grabado italiano, Pass., 5:190, n.° 105; xilografía de Gotha, W. L. Schreiber, *Manuel de l'amateur...*2 (Berlín, 1892), p. 316, n.° 1985; con más detalle en la edición alemana: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, IV (Leipzig, 1927), p. 120, n. 1.985.

Versiones posteriores de la misma escena: ***Buch der Weisheit*, cap. 10 (Ulm: Lienhart Holle, 1483).** Véase *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, VII (Leipzig, 1923), fig. 140.

Grabado de Pieter Brueghel el Viejo; véase L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la peinture flamande* (1903), fig. 182.

Infolio pictórico de Múnich, *Bilderbogen*, n.° 802: *Die Affen und die Zipfelmützen*.

226 El *San Sebastián* de Schongauer en Lehrs, *Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers* (Viena, 1925), pp. 280 y ss., n.° 65. Reproducido en Lehrs, *Martin Schongauer*, Graphische Gesellschaft, ejemplar extraordinario 5 (Berlín, 1914), lám. 45.

BIBLOSARTE

226 De forma independiente a Warburg, la deuda de Petrarca con Ausonio fue señalada al mismo tiempo por **Enrico Proto, «Il Petrarca ed Ausonio», *Rassegna Critica della Letteratura Italiana*, 10 (1905), pp. 218 y ss.**

227 *El castigo de Cupido* en la National Gallery de Londres. Según L. Dussler, *Signorelli*, Klassiker der Kunst, n.º 34 (1927), pp. 189 y 213, es obra de Girolamo Genga.

12. Arte flamenco y el primer Renacimiento florentino

229 Publicado como «Flandrische Kunst und florentinische Renaissance», en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (1902), pp. 247-266.

Daniel Stern, *Florence et Turin* (París, 1862), pp. 60 y ss., 1 de octubre de 1857:

> **Vous ne sauriez croire avec quel plaisir j'ai retrouvé, dans la galerie de Florence, les maîtres flamands et hollandais...**

Anhelando el paisaje holandés:

> **Je sens que rien ne se repousse, que rien ne s'exclut, pas plus dans les œuvres de la nature que dans les œuvres de l'art véritable; que la souple organisation de l'homme est faite pour tout comprendre, mais aussi pour ne se laisser posséder par rien ici-bas.**

229 **Carta de «Lodovico orefice da Foligno», desde Ferrara, sin fecha, a Piero di Cosimo de' Medici (Archivio di Stato, Florencia, Med. av. Princ. fa. 2), en *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo, raccolti ed annotati da G. Milanesi per servire d'aggiunta all'edizione del Vasari edita da Sansoni nel 1885* (Florencia, 1901), pp. 94 y ss.**

La carta revela que las medallas, al igual que los tapices, fueron copiadas de cartones:

> ... voio fare la vostra testa, si che mandateme lo contorno in carta, chella farò in cavo et in rilievo per modo che ad onne omo serà conmendato et laudato.

Se alude también aquí al gusto por los objetos *all'antica*: «lo adviso la vostra magnificenzia, che mo al presente fo una bellissima testa di iulju cesaro». Lodovico da Foligno (que pudo haber estado al servicio de la familia de Este; véase *Documenti per la storia dell'arte senese*, II, p. 293) se presenta a sí mismo como retratista en medalla en una carta dirigida desde Ferrara a Lorenzo de Medici el 20 de junio de 1471, publicada en *Il Buonarroti, scritti sopra le arti e le lettere*, 2.ª ser., IV (Roma, 1869), pp. 84 y ss. Lodovico elogia a Lorenzo las medallas del duque de Milán, Galeazzo María Sforza, y su consorte, Bona de Saboya, «che me fu mandata disegnata in carta», realizadas con ocasión de la llegada de Bona desde Francia en 1468 para casarse. Lodovico tenía entonces hechas las medallas en cera y estaba, en ese momento, a punto de realizarlas en plata.

230 **«Tono coloquial»**, corregido por **«tono impetuoso»**.

230 **Un proceso cultural y psicológico contrario: los donantes del *Retablo de Isenheim* de Grünewald, la cima del arte alemán, fueron dos Preceptores Antonitas, Juan de Orliac, originario de Saboya, y Guido Guersi, un italiano. Véase *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, ed. H. A. Schmid (Estrasburgo, 1911), II, p. 94.**

231 **Pedro el Grande y el *Juicio Final* de Memling. James von Schmidt, «Ein russisches Dokument zur Geschichte von Memlings Jüngstem Gericht in Danzig», *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1908), pp. 463 y ss.** En este artículo Schmidt publicó un documento fechado en 1717 por el cual la ciudad de Danzig rechazó un requerimiento del Zar para que le entregasen el *Juicio Final*.

232 **Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion* (Lille y Valenciennes, 1892), p. 33, n. 1:**

> **Guillaume Fillastre avait fait exécuter son propre mausolée en terre cuite coloriée, en Italie, sous la surveillance du marchand florentin Angelo Tani, comme le prouve le compte de l'évêché de Tournai, pour l'année 1469-1470, qui se trouve aux archives du royaume à Bruxelles. Ce mausolée est conservé en notable partie à Saint-Omer.**

Sobre este tema véase Joseph du Teil, «Notice sur les œuvres d'Andrea della Robbia en Flandre», en *Miscellanea di studi storici in onore di A. Manno* (Turín, 1912). El mausoleo fue encargado en Florencia gracias a la mediación de la filial de los Medici en Brujas; Tani lo llevó a Pisa, y desde allí fue enviado a Brujas por Portinari.

Tapices encargados por Fillastre: véase *Histoire générale de la tapisserie*, III: A. Pinchart, *Tapisseries flamandes*, p. 77.

La afirmación de Du Teil de que Tani fue secretario de Fillastre tanto en Florencia en 1463 como **en Brujas en 1470** se ha demostrado insostenible por A. Grunzweig en su introducción a la edición de la *Correspondance de la filiale de Bruges des Médicis*.

El escudo y el retrato de Fillastre en la tabla lateral del altar de Wied obra de Simon Marmion (***Kunsthistorische Ausstellung*, Düsseldorf, 1904, catálogo, n.º 242, 102 y ss.**), antes en La Haya, en la colección del rey Guillermo II de Holanda, y desde 1905 en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín. Sobre la cuestión de la atribución, véase Bernhard Klemm, *Der Berlin-Altar aus St. Omer* (Leipzig, 1914); la bibliografía más reciente recogida por Thieme-Becker, véase la voz «marmion»; y en el catálogo del Kaiser-Friedrich-Museum, Berlín.

BIBLOSARTE

233 La fecha de nacimiento de esta hija de Angelo Tani es el 8 de junio de 1471: «**Margherita et secondo Maria Romola** di Agnolo di Jac° Tanj et Mon^a Chaterina sua donna et figlia di Franc° di Messer Ghuglimino Tanagli **nata adj 8 di giugn° 1471**». Archivio di Stato, Florencia, Doti **Libro nero** primo dal 1471 al 1477 **(Monte) 1221,** fol. 34^v.

233 ¿Podría tener la fecha de 1467 alguna relación con el **caso Canigiani en Londres?** Fue en 1467 cuando Tani fue enviado desde Florencia a Londres para intentar salvar la filial londinense, puesta en peligro por la mala gestión de Canigiani, confiando en su reputación personal (véanse adenda 234 y Grunzweig, p. xxviii). Es, por tanto, posible que la pintura fuese un exvoto, ofrendado para el éxito de esta empresa. Como dice du Teil, es en cualquier caso probable que fuese encargada en aquel año, cuando Tani estaba de paso en Brujas.

233 El lema «Pour non falir» se puede encontrar —asociado, como en el jefe izquierdo del escudo de Catarina Tanagli, con un par de compases— en el ***cassone*** de la colección de Sir Henry Samuelson, antes **Londres**, ahora Beaulieu-sur-Mer. El *cassone* representa una ***Giostra.*** En las colgaduras que adornan el estrado de los jurados, campos cargados sobre un león rampante (?) y el lema «Libertas» alternan con otros en los que se pueden ver los compases y el lema «Pour non falir». La misma combinación reaparece en los vestidos de varios de los participantes en el torneo, y en los arreos y testeros de algunos de los caballos. Gracias al amable permiso de Sir Henry Samuelson hemos podido fotografiar el *cassone;* (fig. 90).

234 **Archivio di Stato, Florencia, M. a. P. Fa. 82. c. 238,** ahora fol. 500-501: **un detallado repaso hecho por Tani de su carrera en la empresa de los Medici (de hacia 1475).** A la vez que describe vívidamente los acontecimientos desde su propio punto de vista, Tani va detallando los cambios que tuvieron lugar en los principios comerciales que regían la firma hasta su ruina. (Como resultado directo de la información facilitada por Warburg, este documento aparecerá en el tercer volumen de la obra de Grunzweig).

El propósito de Tani al escribir su relato fue el de demostrar la independencia de la dirección de Brujas respecto a la de Londres, y de este modo demostrar que Brujas no podía ser responsable del déficit contraído en Londres. Al final de cada párrafo, como una cantinela, se repite el argumento: «perchè la ragione di Londra era ragione da parte».

Tani menciona la insistencia de Cosimo y Piero en recibir balances anuales desde todas las filiales (contrato de 1445, Sieveking, *Handlungsbücher,* 49), y se remite entonces a la obligación fundamental de 1465, por la cual Portinari fue encargado de la dirección de la sucursal.

El propio Tani había estado viviendo en Florencia desde 1464; había declinado dirigir la filial de Londres, y Piero había decidido que era demasiado mayor para la de Brujas. En reconocimiento de su prolongado y fiel servicio le había sido concedida una pequeña participación en el negocio de Brujas. En 1467, Piero le llamó, le explicó las dificultades en las que Gherardo Canigiani había involucrado a la filial londinense al conceder imprudentemente crédito al rey de Inglaterra, y pidió a Tani, considerando su experiencia en Inglaterra y su reputación personal («buon credito e buona conoscenza»), ir a Londres y colaborar.

Inicialmente, Tani iba a ir sin poderes ejecutivos (se llamaba a sí mismo «una mosca senza capo») y únicamente debía informar de la situación a Florencia. Antes de partir, expresó sus dudas a Piero y a Francesco Sassetti acerca de la lentitud de esta manera de proceder. En respuesta a una pregunta de Sassetti, que estaba claramente intentando hacerle personalmente responsable, Tani replicó que en modo alguno estaba implicado en los asuntos de Londres: declaración que fue confirmada por las palabras de Piero: «Agniolo dice il vero».

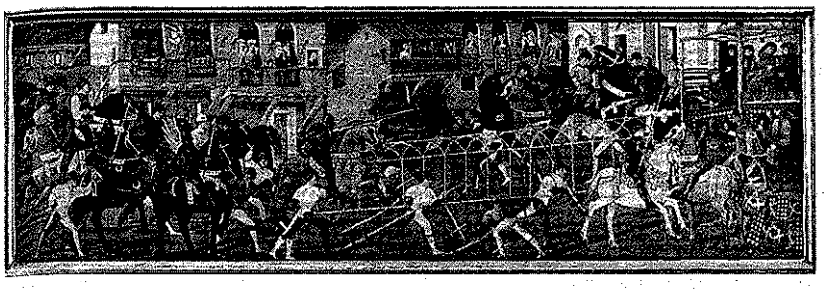
Así que fue decidido que Tani haría su informe para Portinari en Brujas para luego tratar el problema conjuntamente. Aquél encontró la situación en Londres peor de lo que esperaba, e informó en consecuencia a Portinari, añadiendo que si la empresa en Florencia pretendía ir en auxilio de Canigiani, él mismo, a la vista del desorden que reinaba en Londres, no empeñaría su propio crédito personal a menos que la oficina principal asegurase todas las cantidades puestas en el negocio. Portinari le dio este compromiso, mencionando cantidades próximas a vencer de la sucursal romana, las cuales equivalían a la suma prestada por Canigiani al rey inglés.

Tani y Portinari volvieron a Florencia en 1469, trayendo el último el balance y los beneficios de Brujas, de los cuales el primero recibiría su parte. Esto, argumentó Tani ahora, no habría sido aceptado si él hubiera sido considerado en aquel momento como responsable subsidiario del déficit de Londres. Después de la muerte de Piero en 1469, Lorenzo y Giuliano prepararon una nueva obligación (p. 353), «e della ragione di Londra non fu fatto menzione alcuna, chè non apparteneva».

En el mismo año, Lorenzo comunicó a Tani que debería pagar una cierta cantidad que Canigiani debía a la filial de Roma aparte de los artículos («lane e panni») que él, Tani, había utilizado al ser enviado desde Inglaterra a Florencia. Tani objetó que estas cantidades pertenecían a la sucursal de Brujas, y representaban una fianza por sumas que la filial de Brujas, a petición de los «maggiori» en Florencia, y de Portinari, había anticipado a Canigiani. Sin embargo, Lorenzo le obligó a devolverlas a Giovanni Tornabuoni, el jefe de la filial de Roma.

Tani describió esta transacción como la causante de la ruina de la sede de Brujas; no sólo por haber provocado la pérdida del principal, sino porque dicha pérdida estaba agravada por el interés sobre el déficit creado: «I detti Medici lasciarono morto quel debito e tennono la povera ragione di Brugia in su e' cambi, chè non aveva chi parlasse per lei».

BIBLOSARTE



90a, b y c. *Torneo, cassone,* Beaulieu-sur-Mer, colección Sir Henry Samuelson.

BIBLOSARTE

Esta decisión fue tomada en función del mal consejo de Francesco Sassetti. El pobre Tani sólo pudo suponer que los florentinos y Portinari habían pasado por encima de sus superiores y actuado en secreta connivencia con Canigiani, o bien habían pretendido conducir a la sucursal de Brujas a la bancarrota.

A partir de ese momento se inició una desesperada lucha en la que Tani, lamentando esta línea de actuación, expuso el peligro en el que se encontraba la filial de Brujas a Lorenzo, después a Sassetti y, por último a Portinari, pero cada uno a su vez le remitía al otro. Lorenzo aseguró no saber nada del asunto; Sassetti, a quien dijo que la sede de Florencia, no la de Brujas, debería haber asumido las deudas de Canigiani, se lo quitó de encima, diciéndole que no le molestase con tales «brighe» (intrigas). Por último, Portinari le escribió una seca carta en la que le decía que el problema no era asunto suyo, y que sólo eran responsables aquellos que estaban a cargo.

En 1471, la sucursal de Brujas fue disuelta y una nueva obligación fue firmada (véase p. 353). Esta manera de proceder fue repetida en 1473, a espaldas de Tani. Cristofano Spini se convirtió en socio, y, al mismo tiempo («come se non fussi stato al mondo»), una compañía de comercio específica fue creada para el comercio de la lana, en el cual Tani nunca más estuvo implicado. Esta compañía pronto alcanzó un activo comercio, del cual la «povera ragione di Brugia» no obtuvo beneficio alguno, mientras que bajo los acuerdos anteriores el beneficio de este comercio no habría ido a aquéllos directamente relacionados, sino a la empresa en general. Si Tani hubiera tenido conocimiento de esto, escribió, nunca habría aceptado tal proceder, para «concrudendo, la ragione di Brugia nè io non abbiano a fare nulla con la ragione di Londra nè a causa di quella possiano avere danno alcuno».

235 **Vasari** (ed. Milanesi), **VII, p. 580: «Di costui fu discepolo Hausse, del quale abbiàn, come si disse, in Fiorenza in un quadretto piccolo, che è in man del duca, la Passione di Cristo». Tema y formato están aquí especificados,** en contraste con la introducción de Vasari, I, pp. 184 y ss., donde sólo encontramos la mención de que Memling pintó un cuadro encargado por los Portinari.

Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore* (Amberes, 1567), p. 98:

> **A Ruggieri successe Hausse suo scolare, il quale fece un bel quadro a Portinari, che hoggi ha il Duca di Fiorenza, e a Medici medesimi fece la bella tavola di Careggi.**

(Conocidos los donantes).
Entregado por Cosimo I, entre 1570 y 1572, a Pío V, que lo regaló al monasterio de Bosco cerca de Alessandria; véase Baudi de Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino* (Turín, 1899), n.° 202, p. 73.

También, Friedländer acepta que la *Pasión* de Turín es la pintura realizada por Memling para Portinari: Max J. Friedländer, *Memling und Gerard David*, vol. 6 de *Die altniederländische Malerei* (Berlín, 1928), pp. 15, 21 y 123. Para la versión opuesta —que fue pintado para Willem Vrelant, que sería, por tanto, el donante retratado en él— véase Wurzbach, *Niederländisches Kunstlerlexikon* (Viena y Leipzig, 1910); véanse las voces «Vrelant» y «Memling».

235 **Carta de Tommaso a Piero, Archivio di Stato, Florencia, M. a. P. (fa. 17. c. 487-488,** ahora fol. 472-473) **en la cual, desde Brujas, el 7 de diciembre de 1469, escribía sobre su boda (¿o al menos de sus planes de boda?).** La carta es característica de la relación de confianza que claramente existía entre los agentes de la empresa de los Medici y su jefe, Piero; era una relación que se extendía por igual tanto a las decisiones privadas como a los asuntos financieros, y los agentes se sentían en la obligación de dar cuenta de sí mismos en todos los aspectos. En la carta, Tommaso agradecía a Piero su ayuda para llevar a término su proyectada boda, y se defendía contra el reproche de no haber dicho nada a nadie antes de su partida desde Florencia (véase p. 353), explicando que entonces estaba todavía indeciso, decidiéndose sólo al llegar a Milán y tras hablar sobre el asunto con su hermano mayor Acerrito.

Tommaso continuaba diciendo que si hubiera tenido en algún momento tan sólo la sospecha de que esta reserva era dolorosa para Piero, habría actuado de otro modo,

> ... e se ho commesso errore, è stato per ignoranza e non per verun'altra cagione, di che vi domando perdono e vi priegho che ne vogliate restare contento.

Lo que le había animado a actuar rápidamente había sido algo que el propio Piero le había dicho en Careggi, cuando la conversación había girado sobre la boda. Él había pedido a su hermano Giovanni que hiciese venir a su futura esposa a Brujas lo antes posible,

> ... per uscire interamente di questa fantasia e potere attendere all' altre cose con l'animo più riposato, e alsì per schifare spesa.

Ya que, si ella hubiera tenido que permanecer incluso más tiempo en Florencia, él habría tenido que proveerla con prendas de vestir y joyería, a las que luego no habría podido dar uso en Brujas.

En Brujas, escribió Tommaso, su boda había sido tan impacientemente esperada que había sido amenazado con «una di qua» si no volvía de Florencia casado. Sus amigos estaban ahora tan contentos que se sentía capaz de decir que nunca a lo largo de su vida había hecho nada que le hubiese supuesto tanto honor y tanto elogio como el paso que acababa de dar. Y aparte de los parabienes, la boda aumentaría la reputación de la firma, pues sería vista como un compromiso de que pretendía permanecer en Brujas:

> E anche spero che, oltre al passare le cose di casa con più onestà, che alsì la spesa se n'abbi a diminuire più tosto che altrimente, per l'ordine e regola che ci sarà a cagione delle donne.

BIBLOSARTE

Pero si a pesar de todo Piero fuera de la opinión de que el coste del mantenimiento de la esposa no debía ser asumido por la firma, Tommaso estaba bastante preparado para mantenerla de su propio bolsillo, y dejaría la decisión completamente en manos de Piero.

Tommaso estaba dirigiendo su carta de autojustificación a un hombre muerto: Piero había fallecido en Florencia el 2 de diciembre de 1469. (Para la parte final de la carta, que aporta información sobre las transacciones comerciales en Londres, véase el segundo volumen de próxima aparición de Grunzweig *Correspondance*).

También Archivio di Stato, Florencia, M. a. P. fa. 4, c. 233 (ahora fol. 521-23) **sobre la llegada de su esposa, su luna de miel y su descripción de Brujas en la carta del 9 de junio de 1470 dirigida a Lorenzo.** El resto de la carta completa el relato de Tani sobre los sucesos de Londres; véase Grunzweig, vol. 2.

237 **El cuadro de Turín presenta un engañoso aspecto demacrado, resultado de una mancha de pérdida de color que ha aparecido en la mejilla izquierda, provocando que la original, bastante completa y ovalada, aparezca hundida.**

237 Información sobre los métodos comerciales de Portinari y sobre la participación de los Medici en el comercio de alumbre, suministrada por **G. Zippel, «L'allume di Tolfa e il suo commercio», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 30 (1907),** pp. 5 y ss., 389 y ss., especialmente 393, y Documento 9, pp. 454 y ss. (carta de Giovanni Tornabuoni a Lorenzo de Medici, 1471). Sobre el alumbre de Tolfa, véase también Jules Finot, «Etude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et la république de Gênes», *Annales du Comité Flamand de France*, 28 (Lille, 1907), pp. 233-273.

La correspondencia de Tommaso Portinari con Lorenzo revela constantemente su admiración por Carlos el Temerario; tal y como lo describe Warburg, Tommaso parece haber compartido algo del precipitado e impulsivo carácter del Duque. Sobre su participación en la boda de Carlos el Temerario (véase pp. 224, 238) y en el encuentro con Federico III en Tréveris, véase Grunzweig, xxiv.

237 **En una carta, W. H. James Weale da la información que consta en los archivos de la iglesia de Saint-Jacques en Brujas aportando las siguientes fechas:**

1472, capilla de Tommaso Portinari en Saint-Jacques.
1475, sitial para su mujer en la iglesia.
1502, misa de réquiem por Tommaso a su muerte en Florencia.
La casa fue comprada en 1466 (Grunzweig, p. xxiv).

237 Según Grunzweig (p. xli), Guido di Tommaso Portinari vivió en Inglaterra como proveedor de Enrique VII y Enrique VIII. El ingeniero militar, que vivió en Inglaterra al servicio de Enrique VIII, en Francia durante el reinado de María I, y de nuevo en Inglaterra durante el reinado de Isabel, fue Giovanni Portinari.

238 El mismo lema, también en francés, en **Poggio, *Facetiae*, n.º 188: regente francés de un prostíbulo, antes notario, de Aviñón**: «in manica literis argenteis ascripsit verbis gallicis: de bene in melius».

238 **Frédéric Borel, *Les foires de Genève au XV^e siècle* (Ginebra, 1892), pp. 137 y ss. En Ginebra, en 1464, Pierre Baranselli y Bidache de Pausano, cambistas, hicieron una declaración de impuestos por valor de 35 ecus.**

Piero (di Giovanni) Baroncelli era probablemente primo hermano de Pierantonio (di Guasparre); Scipione Ammirato (*Delizie degli eruditi toscani*, XVII, p. 212) señala que ambos están registrados juntos como mercaderes.

El nombre Bindaccio da Panzano aparece con frecuencia en Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli* (Florencia, 1861), pero ninguno de los que figuran con tal nombre puede ser identificado con el cambista de Ginebra.

Los números actuales en el catálogo de los Uffizi de las pinturas de Baroncelli son: 1.036 y 8.405, maestro anónimo, siglo XV. Véase Max J. Friedländer, *Memling und Gerard David*, vol. 6 de *Die altniederländische Malerei* (Berlín, 1928), p. 139, n.º 137, láms. 57 y 58, atribuidas al «maestro Baroncelli».

241 **¡Sin olvidarse de Courajod!** Véase principalmente, *Leçons profesées à l'école du Louvre (1887-1896)*, ed. H. Lemonnier y A. Michel, II (París, 1902), pp. 257, 291 y ss.; pp. 318 y ss.; pp. 333 y ss. Véase también Jacques Mesnil, *L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance* (Bruselas y París, 1911), pp. 44 y ss. y apéndice 1 al cap. 2, pp. 32 y ss.

241 **¿O Fruoxino di Andrea da Panzano?** Citado como **doliente y beneficiario de ropa a la muerte de Cosimo.** Fabronius, *Magni Cosmi Medicei vita* (Pisa, 1789), II, p. 255: «Ricordo di tutti gli uomini furono vestiti per lo detto ossequio», incluyendo a «Fruosino d'Andrea da Panzano panno br. 14». El mismo individuo es mencionado en las *Istorie* de Giovanni Cambi (*Delizie degli eruditi toscani*, XX, p. 234; XXI, p. 13) como prior en 1442, y entre los «Cittadini della Balía» del Quartiere S. Giovanni en 1480. Un Fruosino da Panzano es citado como estante en Brujas en una carta de Angelo Tani a Piero de Medici en 1448 (Grunzweig, véase más adelante, p. 368).

La carta de Fruoxino está reproducida íntegramente en del Badia, «Sulla parola "arazzo"», ***Archivio storico italiano*, 5.ª ser., 25 (Florencia: Vieusseux, 1900), p. 89. Carta del 22 de junio de 1448, Archivio di Stato, Florencia, med. a. P. fa. VIII. 41. En ella dice:**

> **E perchè mi diciesti ti pareva riuscissono meglio le cose di qua, se n'accordono alsi costoro e dichono esser vero; et**

BIBLOSARTE

però mi puoi mandare solamente la misura ella storia vuoi e io farò fare e' personaggi e portamenti elle fazioni al modo di qua.

Esta carta muestra claramente uno de los aspectos por el que la influencia flamenca penetró en el arte florentino: las historias de la Antigüedad, solicitadas por Giovanni, debían ser representadas «al modo di qua»: esto es, a la moda borgoñona.

El proceso contrario se ejemplifica, cuarenta años después, en una **carta de Portinari,** de la cual Müntz sólo reprodujo algunos extractos **(Archivio di Stato, Florencia, M. a. P. fa. VI, c. 542**, ahora c. 548):

> Spettabile maior mio honorando, post raccommandazioni... E' sono più giorni non v'ho scripto e questo per darvi avviso, come in questi giorni passati ho ricevuto dal maestro le 2 spalliere fatte fare per voi. Le quali sono riuscite tanto belle, e tanto bene n'ha servito il detto maestro quanto dire si possa, che tutta questa terra, si può dire, è bisognato l'abbi viste, e ciascuno s'accorda che mai vidde il più bello e migliore ovraggio, e non fo dubbio, quando le vedrete, ne sarete contentissimo. Le quali vi manderò ora d'Anversa per la via di Ginevra o per quela di Milano, donde che meglio mi parrà o che troverrò a manco spesa. Sono in tutto alle 41 1/2, come vedrete per una nota infra in questa, a s. 8 d. 8 di grossi l'alla, che m'è suto fatica ridurle al pregio, nel quale sono certo il maestro non avanza nulla, e non è uomo che non le stimi molto più per averli. I'ho dato altro lavorio per lo conte Guasparre e per altri. V'è coscieso (sic) con patto li debba prestare uno de' padroni, perfino n'abbi fatta un altra a quello esemplo per uno signore che molto la disidera. Simile sono stato da un' altro amico richiesto dell' altro padrone, chè tanto sono stati pregiati e tenuti belli che ciascuno se n'è innamorato, in modo che non me ne sono possuto discostare e, stimando non ne possiate essere male contento, chè quando questo fussi, mi dispiacerebbe troppo, e a ogni modo ve gli manderò quanto prima potrò. I quali, come dico, furono bene fatti, e quando v'accade volere altro lavoro, lodo di far fare sempre i padroni di costà, perchè ne sarete servito più a vostra intentione, ma bisogna ricordare al dipintore che non vi metta su più i colori sì grossi come su questi, e massime su l'uno che è mezzo cascato. Volendoli adoperare di costà sarà bisogno farli racconciare.
> Mai si potè rinvenire alcuna cosa delle spalliere cuscini e pancali perduri in Inghilterra, e oramai ne sto a piccola speranza. Tutta volta al continuo ricordo a quelli di là l'usarne quella diligenza s'appartiene.
>
> In Bruggia adì XVI di maggio (1462).

Añadido de propia mano por Tommaso Portinari:

> Adì VIIII di giugno. Disopra è copia di l'ultimo scriptovi non l'avendo avuto, per esso intenderete il bisogno sopra le vostre spalliere, le quali dipoi ho messe a cammino per la via di Milano insieme con altre robe, che Iddio per tutto le salvi. Ordinate alla avuta a Pigello, per qual modo volete ve le mandi, e avute direte, come ve ne terrete sevizio. Altro non ho a dire, per questo a voi quanto posso mi raccomando, che l'altissimo Iddio lungo tempo in felice stato vi conservi.
>
> Vostro Tommaso Portinari
> in Bruggia vi si raccomanda.

Otra carta de Tommaso Portinari a Giovanni de Medici, fechada el 9 de mayo de 1459, en la cual también menciona encargos para tapices y «tela per i padroni» (éstos son según parece los «panni», enviados como de costumbre desde Florencia), publicada por Armand Grunzweig como la carta 29 de su libro, *Correspondance de la filiale de Bruges des Médicis*, Commission royale d'Histoire, t. 1, 1439-1464 (Bruselas, 1931). Esta obra va a ser publicada en dos volúmenes, junto a un volumen adicional, y contendrá toda la correspondencia entre los Medici y sus agentes de Brujas, en la medida en que ésta puede ser localizada en el Archivio di Stato de Florencia. Tenemos que agradecer la amabilidad del Sr. Grunzweig al permitirnos consultar los borradores de su obra, y por la transcripción de las cartas, citadas por Warburg, que están reproducidas aquí en las pp. 364 y ss., y 366 y s.

241 Publicado con las notas de Warburg por Paul Schubring, «Bottega-Buch des Marco del Buono und des Apollonio di Giovanni», en *Cassoni* (Leipzig, 1915), volumen de texto, apéndice 2, pp. 430 y ss.

241 **El director del museo de Turín, Conte Baudi de Vesme, me dijo que recordaba haber leído, hace años, una afirmación que probaba que el gran grabado de las armas borgoñonas (W ♧) fue encargado por Arnolfini.** Sobre el uso de este grabado en la boda de Carlos el Temerario, véase A. de Wittert, *Les gravures de 1468: Les armoiries de Charles le Téméraire gravées pour son mariage avec Marguerite d'York* (Lieja, 1877). Sobre este grabado, los *Grandes armoiries de Bourgogne*, véase Max Lehrs, *Der Meister W ♧, ein Kupferstecher zur Zeit Karls des Kühnen* (Leipzig, 1895), pp. 16 y ss., n.° 44, lám. 15; Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, 3 (1911), p. 229, n.° 44; y Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, IV (Viena, 1921), p. 151.

241 **En el Staatsarchiv de Lübeck, Varia n.° 276c, se conserva la escritura por la que, en 1499, Folco y Benedetto Portinari ceden a la ciudad de Brujas su derecho a las indemnizaciones por daños y perjuicios por el buque perdido.**

> La intención de esta escritura, redactada en Brujas el 27 de noviembre de 1499, es la siguiente:
> Folco y Benedetto Portunari, mercaderes florentinos residentes al presente en Brujas, con poder para representar a Tommaso Portunari para proseguir en su nombre todas las reclamaciones surgidas tras la sentencia ganada el 5 de agosto de 1496, en el asunto del galeón tomado como premio, certifican que transfieren

BIBLOSARTE

estos derechos a Brujas a cambio de un pago acordado, y que ceden todos sus derechos sobre el asunto a la ciudad, y renuncian por ellos mismos y por sus herederos, así como por Tommaso Portunari y sus herederos, todas las indemnizaciones surgidas por la pérdida de dicho galeón. Se obligan, en caso de que se vean incapaces de cumplir sus obligaciones como aquí se especifican a devolver al completo todas las cantidades recibidas, y a indemnizar a la Liga Hanseática y a Brujas por todas las pérdidas: para lo cual, obligan sus personas y bienes, y nombran a los licenciados Johannes Joly, Christophorus Boudins y Petrus Duhem, procuradores en el Gran Concejo, a representarles a fin de procurar la ratificación de este acuerdo por el Canciller y los Señores del Gran Concejo. Aceptado y asumido en la Cámara de los Magistrados de Brujas, en presencia de dos testigos, vecinos de Brujas, Cornelius Waghe y Bernard van Scoonebeke, ante Johannes Dyonisii, notario, junto con Bernardinus de Salviatis, notario.

Tomado de Dietrich Schäfer, *Hanserecesse*, 3, 4, n.° 159, que recoge el original de una copia alterada de Brujas. Ni Schäfer, ni Gilliodts-van Severen (*Inventaire des archives de la Ville de Bruges*, VI, p. 446, n.° 1.290, n. 1) parecen haber conocido el original de Lübeck.

El veredicto del tribunal del 5 de agosto de 1496, citado en la escritura de Lübeck, es la sentencia dada por el Gran Concejo de Malinas, concediendo daños y perjuicios a Portinari por valor de 6.000 florines *(Andreas Gulden)* y 40.000 coronas, el equivalente a 4 groats flamencos.

En cuanto al trasfondo del documento, Tommaso había renovado su solicitud de compensación a la Hansa en 1492, y en 1496 había transferido sus derechos a sus sobrinos, Benedetto y Folco di Pigello Portinari. Véase *Correspondance de la filiale de Bruges des Médicis*, ed. A. Grunzweig, parte 1, pp. xxxviii y ss., y **Otto Meltzing, «Tommaso Portinari und sein Konflikt mit der Hanse», *Hansische Geschichtsblätter*, 1 (1906),** pp. 101-123. En 1498, Portinari hizo su liquidación final con los Medici (p. 293).

242 La hija de Tanagli llamada también Catarina en:

> Chaterina pel primo nome et secundo Inocenza figliuola di Franc° di messer Ghuiglielmino Tanaglia e di m^a^ Vaggia sua donna e figl^a^ di Jacopo di Ghuidetto Ghuidetti **nacque adj 28 di dicembre 1446.**

Secondo libro delle fanciulle cominciato adj 12 di marzo 1443 et finito adj 30 di giugno 1451. Archivio di Stato, Florencia, *Doti Libro verde secondo* (antiguamente conocido como *Libro doro primo*) **(Monte)** *dal 1443 al 1451*, **n.° 1.212,** fol. 306^v^.

242

> **Margherita et secondo Chaterina di Tomaso di Folcho Portinari e di m^a^ Maria suo donna e figlia fu di Franc° di Jac° Baroncellj nata adi 15 di settembre 1471.**

Archivio di Stato, Florencia, *Libro nero primo dal 1471 al 1477* (Monte), 1221, p. 40. Doti delle fanciulle.

De este modo, Margherita era la mayor después de todo. (Establecido de forma independiente por Grunzweig, p. xxxviii). Sobre santa Margarita como abogada de las parturientas véase también Künstle, *Ikonographie der Heiligen* (Friburgo, 1926), pp. 421 y ss., a partir de Jacobo de Vorágine, *Legenda aurea*, cap. 93, ed. Graesse, p. 402.

243 L. Gilliodts-van Severen, *Cartulaire de l'ancien grand tonlieu de Bruges* (Brujas, 1908), I, pp. 341-344 (Portinari y Gravelingen).

243 Acerca de Guillaume de Bische, amigo del conde de Charolais, que mantenía correspondencia secreta con Louis XI, véase Grunzweig (p. xxiv, p. 140, n. 2). Tras la muerte de Carlos el Temerario, esta traición salió a relucir, y Maximiliano confiscó el dinero que Bische tenía depositado con Portinari. En seguida, Bische demandó tanto a la filial de los Medici en Lyon como a Tommaso Portinari (1484-1494). Tras la entrada de Carlos VIII en Florencia, la Señoría pagó a Bische su dinero, pero Portinari continuó siendo considerado responsable de ello, y en su liquidación final con los Medici en 1498 la Señoría le cargó de nuevo la suma.

243 En opinión de Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, VI (Berlín, 1928), p. 132, n.° 88-90, las tres pinturas citadas en esta nota son de Memling. El catálogo de los Uffizi de 1926 todavía recoge la n. 1.123 como de «Scuola di Memling».

244 **En 1465, «Pier Bini e uno de' Nasi» murieron en Brujas. Ibíd., la pérdida de las galeras flamencas. Carta de Alessandra** Macinghi negli Strozzi, *Lettere*, ed. Guasti (Florencia, 1877), **p. 526,** 19 de diciembre de 1465:

> A questi dì ci fu novelle, ch'è morto a Bruggia Pier Bini e uno de' Nasi. Credo che queste galee di Fiandra sieno scomunicate, tante traverse hanno da parecchi anni in qua. Sentì' a questi dì, che ancora s'aspettava una galea o vero nave, che mandava Niccolò Ardinghelli, e che si maravigliano che non era giunta. Non ho sentito poi altro: e questi qua di casa si guardano di dirmene. Quando ne domando, dicono non hanno lettere da lui.

Véase también la carta del 7 de abril de 1464 (Guasti, p. 282). La lista de miembros de la filial del banco de los Medici en Brujas, en 1466, dada por Grunzweig incluye (junto a aquéllos aquí mencionados) los nombres de Carlo Cavalcanti, Adoardo Canigiani, Antonio de Medici, Folco di Pigello Portinari y Antonio Tornabuoni.

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

245 Publicado como «Flandrische un Florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici», *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtli-*

BIBLOSARTE

chen Gesellschaft, 8 (Berlín, 8 de noviembre de 1901). Véase la más detallada información en el ensayo precedente «Arte flamenco y primer Renacimiento florentino» [en este mismo volumen].

Sobre las pinturas flamencas mencionadas, véase Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, IV (*Hugo van der Goes*), pp. 191 y ss., láms. 11-18; *Memling und Gerard David*, ibíd., VI (Berlín, 1928), pp. 120 y 139, láms. 57, 58.
El *San Agustín* de Botticelli reproducido en *Klassiker der Kunst*, XXX (1927), p. 45; el *San Jerónimo* de Ghirlandaio en G. S. Davies, *Ghirlandaio*, 2.ª ed. (Londres, 1909), lám. 9.

245 Sobre la secuencia de los hijos de Portinari, véase la corrección en el apéndice a «Arte flamenco y primer Renacimiento florentino» [en este mismo volumen].

246 El inventario del año 1492 de Villa Careggi fue publicado por E Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle* (París y Londres, 1888), pp. 58 y ss. El inventario de 1482, tal y como Warburg lo copió pero no publicó, debe aparecer en un volumen posterior a esta edición. Los comentarios de Alessandra Macinghi negli Strozzi sobre los «panni dipinti», que Warburg menciona en este contexto, se pueden encontrar en sus *Lettere*, ed. Guasti (1877), pp. 224, 304 y s.

247 La escena de la *Quaresima;* véase *Catalogus der schilderijen etc. in het Rijks-Museum te Amsterdam* (Amsterdam, 1903), p. 30, n. 345: *Vastenavondfeest*. El título correcto fue dado a la obra sólo tras la publicación de la interpretación de Warburg; esto es, en la edición de 1921. Una fuente para este cuadro, atribuida a Hieronymus Bosch, se conserva en la colección Thyssen-Bornemisza; véase Gustav Glück, «Die Darstellungen des Karnevals und der Fasten von Bosch und Brueghel», en *Gedenkboek A. Vermeyden* (1932), pp. 263 y ss. El grabado de la *Quaresima* es analizado por Antonio de Witt, *Rivista d'Arte*, 13 (1931), pp. 225-229.

14. El *Entierro de Cristo* de Rogier van der Weyden en los Uffizi

249 Publicado como «Die Grablegung Rogers in den Uffizien», *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, 8 (Berlín, 11 de diciembre de 1903).

La noticia de Ciriaco d'Ancona desde Ferrara en Colucci, *Antichità picene*, XV (Fermo, 1792), pp. cxliii y s.; reeditado por F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (Estrasburgo, 1913), pp. 181 y s., p. 189. Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Basi* (Amberes, 1567), pp. 97 y s., cita la tabla en Careggi.

Sobre la identificación de la pintura de Rogier van der Weyden de los Uffizi, véase Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, II (Berlín, 1924), pp. 19 y ss., p. 99, lám. 19. Friedländer considera el *Entierro* de los Uffizi como la obra mencionada por Ciriaco d'Ancona.

El tapiz con un *Descendimiento* basado en un cartón de Cosimo Tura está actualmente en Villa Lenbach de Múnich. Sobre Tura como diseñador de cartones para tapices, véase G. Campori, *L'arazzeria estense* (Modena, 1876), pp. 23 y ss., y E. Müntz en Müntz, *Histoire générale de la tapisserie*, II, pp. 54 y ss.

Sobre esta *Pietà* véase Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, II (Viena, 1910), p. 84, n.º 33.

15. Sobre una pintura florentina

253 Publicado como «Per un quadro fiorentino che manca all'esposizione dei primitivi francesi», *Rivista d'Arte*, 2, n.º 5 (Florencia, 1904), pp. 85 y ss.

Véase Louis Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*, ed. H. Lemonnier y A. Michel, II (París, 1902), pp. 536 y ss., y Guiffrey, «La Nativité de Benedetto Ghirlandaio conservée dans l'église d'Aigueperse», *Musées et Monuments de France, Revue Mensuelle*, ed. Paul Vitry (París, 1907), n.º 10; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, 1 (1911), p. 768. El *San Sebastián* de Mantegna se conserva actualmente en el Louvre.

Sobre el Maestro de Moulins, véase H. Bouchot, *Les primitifs français, 1292-1500: Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition* (París, 1904), pp. 284 y ss.; Paul Vitry, «Zur Ausstellung französischer Primitiver», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 15 (1904), pp. 295 y s.; Charles Terrasse, *Musée du Louvre: Les primitifs français* (París, [1929]), pp. 24 y s., láms. 35 y s.; y, más recientemente, un estado de la cuestión en P. A. Lemoisne, *Die gotische Malerei Frankreichs* (Florencia y Berlín: Pantheon-Edition, 1931), pp. 105-110, con bibliografía.

16. El trabajo campesino en los tapices flamencos

257 Publicado como «Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen», *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 18 (1907), pp. 41-47. Sobre Pasquier Grenier, véase también el ensayo «Aeronaves y sumergibles...», [pp. 378 y 372].

Véase J. von Schlosser, «"Armeleutekunst" alter Zeit», *Jahrbuch für Kunstsammler*, 1 (1921), pp. 47 y ss.; reimpreso en *Präludien* (Berlín, 1927), pp. 304 y ss.

259 Un tapiz con figuras de *vignerons* fue publicado por Paul Vitry para ilustrar su artículo, «Exposition d'objets d'art du Moyen Age et de la Ranaissance, organisée par M^me^ la marquise de Ganay», ***Les Arts*, n.º 141 (1913), p. 27.** Otro tapiz mostrando viñadores entre refinadas damas y caballeros (del siglo XV) se encuentra en el Musée de Cluny, reproducido en *Beaux-arts*, 9 (diciembre, 1931).

BIBLOSARTE

262 Tejedores de tapices procedentes de **Tournai,** sobre todo, **en Ferrara:** véase Campori, *L'arazzeria estense* (Modena, 1876), p. 22; documento 4, pp. 94 y ss.; E. Soil, *Les tapisseries de Tournai* (Tournai y Lille, 1892), p. 217.

262 Leñadores como «patanes» en la literatura popular: **«Canto di tagliatori di boschi: Rozzi pastor noi siam, ma d'alti ingegni», *Canti carnascialeschi, trionfi, carri e mascherate...*, con prólogo de Olindo Guerrini (Milán, 1883), pp. 45 y ss.**

Escenas campestres eran todavía habituales en tapices realizados para uso cortesano en el siglo XVIII: **Goya, cartones para *bûcherons* (¿Teniers?).** D. G. Cruzada Villaamil, *Los tapices de Goya* (Madrid, 1870), p. 134, n. 27; *Los leñadores,* tapiz ahora en El Escorial, Primera Habitación. Véase también Charles Yriarte, *Goya* (París, 1867), pp. 97 y ss.; Valerian von Loga, *Francisco de Goya* (Berlín, 1903), pp. 20 y ss.

Los leñadores como contraste y en oposición a la vida cortesana, en Goethe, *Fausto,* parte 2, acto 2, en la escena de los comediantes:

> Zu unserm Lobe / Bringt dies ins Reine; / Denn wirkten Grobe / Nicht auch im Lande, / Wie kämen Feine / Für sich zu Stande, / So sehr sie witzten? / Des seid belehret; / Denn ihr erfröret, /Wenn wir nicht schwitzten.

262 **Así pues, el tapiz, en su papel e importancia como vehículo para las imágenes, emerge claramente como una enorme «Nave de los Locos».**

17. Un pliego del llamado «Maestro del *Hausbuch*» con dos escenas del cautiverio de Maximiliano en Brujas

267 Publicado como «Zwei Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft auf einem Skizzenblatt des sogenannten "Hausbuchmeisters"», en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* 32 (1911), pp. 180 y ss.

Traducido al francés por Laloire en *Les arts anciens de Flandre* (1912), pp. 114 y ss.: «Deux épisodes de la captivité du roi Maximilien à Bruges».

Sobre el Maestro del *Hausbuch:* Johannes Dürkop, «Der Meister des Hausbuches», *Oberrheinische Kunst: Jahrbuch de Oberrheinischen Museen,* 5 (Friburgo, 1932), pp. 83 y ss.

268 Esta descripción es contestada en una carta de Johann Friedrich:

> **El artista no parece haber pretendido representar «una gran misa solemne», sino una simple misa, o una misa para celebrar el acuerdo de una paz, como indica la inscripción. Si el obispo sufragáneo de Tournai estuviera celebrando «una gran misa solemne», habría de ser presumiblemente una misa pontifical. Pero (a menos que yo esté completamente equivocado) no hay signo alguno de esto. Mi impresión es que el interés primordial del artista es enfatizar que Maximiliano fue obligado a hacer un juramento ante la hostia consagrada en la misa (el Sacramento).**

Según Meder, la escena representa el momento previo a la Misa; ¿los Evangelios, a la izquierda?

268 **Kretzschmar prefiere considerarlo como el *siège royal;*** Molinet (véase nota 7), III, p. 313: «une triumphant siège pour le roy».

268 **¿Fue su secretario, Hauweel (?), quien firmó el *Payse*?** Según Molinet, III, p. 334, éste es «le secrétaire Hasvel». La forma «Hauweel» aparece en la copia de París del texto impreso de Arnold de Keysere.

268 Un alboroto anterior cuando Maximiliano no consigue subir al estrado a la primera.

272 Escenas festivas similares representadas en la ***Entrada en Gante de 1582*, Berlín, Kupferstichkabinett, antiguamente 78 D. 14,** ahora 78 D. 6. Véase Paul Wescher, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen-Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin* (Leipzig, 1931), pp. 185 y ss.

La *Entrada,* de 1496 (78 D. 5), ibíd., pp. 179 y ss.

272 La fuente de pescado, y en particular los cuchillos cruzados al borde de la mesa alejados del comensal, se puede ver también en un tapiz de Tournai del último tercio del siglo XV, representando la *Histoire de Thèbes,* que se conserva en la catedral de Zamora; reproducido en *Oud Holland,* XLVII (1930), p. 53, fig. 2b. Así dispuestos, los cuchillos forman parte seguramente del ceremonial borgoñón relativo a los banquetes; véase Olivier de la Marche, «Estat de la maison», en *Mémoires,* ed. Beaune and d'Arbaumont, IV (París, 1888), p. 27:

> ...*et doibt asseoir les deux grans coutteaux, en baisant les manches,* devant le lieu où le prince doibt estre assis, et doibt mettre les pointes devers le princes...; et puis doibt mettre le petit coutteau au milieu des deux grans, et mettre le manche devers le prince.

Véase también Otto Cartellieri, *Am Hofe der Herzöge von Burgund* (Basilea, 1926), pp. 69, 73.

272 **El obispo sufragáneo no lleva ningún atributo de su rango episcopal durante la misa. Carta de Johann Friedrich:**

BIBLOSARTE

«Si el obispo sufragáneo de Tournai estuviera diciendo la misa, no habría lugar a un palio; el palio estaba reservado sólo a los arzobispos, y únicamente en raras y excepcionales ocasiones a un obispo».

273 **El ejemplar de la Bibliothèque Nationale, París (Rès. 233), que se me ha descrito como «verificada» su impresión por Brito, resultó ser el texto impreso por Arnold Keyser de Gante (Copinger, 4.657,** Campbell, 1.372, 1.680). **No lleva el nombre del impresor; por el contenido parece ser idéntico al *Payse* de Brito** (Copinger, 4.658, Campbell, 1.373), **pero difiere del ejemplar n.º 3.088 de la venta Gervais;** no obstante, véase Campbell, 1.373.

18. Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval

275 Publicado como «Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt», *Illustrierte Rundschau*, suplemento del *Hamburger Fremdenblatt*, 83, n.º 52 (2 de marzo de 1913).

275 **Medidas facilitadas por Federigo Hermanin, Roma.**

275 Concretamente: **La doma de Bucéfalo y el asesinato de Pausanias.**

275 Friedrich Panzer, «Der romanische Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters und seine Deutung», *Freiburger Münsterblatter*, I, n.º 1 (1906), pp. 1 y ss., especialmente, pp. 2 y ss., y «Das Flugproblem in Mythus, Sage und Dichtung», en *Denkschrift der Ersten Internationalen Luftschiffahrt-Ausstellung zu Frankfurt a. M.* (Berlín, 1909), I, pp. 118 y ss.

La relación entre las diversas versiones del *Romance de Alejandro* es examinada por Gabriel Millet, «L'ascension d'Alexandre», *Syria*, 4 (1923), pp. 85-133, donde también recoge la bibliografía. Sobre la iconografía, véase también Campbell Dodgson, «Alexander's Journey to the Sky: A Woodcut by Schäufelein», *Burlington Magazine*, 6 (1905), pp. 395 y ss.; R. S. Loomis, «Alexander the Great's Celestial Journey», *Burlington Magazine*, 32 (1918), pp. 136 y ss., pp. 177 y ss.

275 Sobre Wauquelin véase Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française* (París, 1886), II, pp. 313 y ss.; **también Georges Doutrepont, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Bibliothèque du XV^e siècle, n.º 8 (París, 1909), pp. 143 y ss. El manuscrito de Gotha (I.107, fols. 198^r-200^r) parece por la evidencia heráldica haber pertenecido a Isabel, hija de Jean d'Etampes (para quien Wauquelin escribió). Ella se casó con Jean de Clèves en 1456. Las armas de ella el día de la boda fueron descritas en E. Laloire, *Le livre d'heures de Philippe de Clèves* (Bruselas, 1906), p. 7. Doutrepont, op. cit., p. 144, n. 2: manuscrito de Philippe de Clèves.**

Manuscrito en cualquier caso posterior a 1456.

El texto francés de la narración de Wauquelin del viaje celestial de Alejandro publicado por Millet, *Syria*, 4 (1923), p. 126.

277 Sobre la vestimenta griega véase «*La Batalla de Constantino* de Piero della Francesca», pp. 339 y ss., y el relaro de Vespasiano da Bisticci, pp. 490 y s.

277 El viaje de Alejandro en relación con los mitos solares: véase E. Herzfeld, «Der Thron des Khosrô», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 41 (Berlín, 1920), pp. 123 y ss., y la bibliografía allí incluida; también Franz Kampers, *Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage* (Friburgo, 1901), p. 92, pp. 125 y ss., y Richard Holland «Zur Typik der Himmelfahrt», *Archiv für Religionwissenschaft*, 23 (1925), pp. 213 y 215.

La conexión con los temas de la novela oriental está excelentemente aclarada por Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 2.ª ed. (Leipzig, 1900), pp. 192 y ss., pp. 197 y ss. Sobre los orígenes orientales del mito y la relación con Etana, véase Bruno Meissner, *Alexander und Gilgamos* (Leipzig, 1894), pp. 17 y ss.

277 Sobre el culto a Malacbelo: el altar de Palmyra, en el Museo Capitolino; véase Helbig, *Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer Roms* (1912), I, pp. 419 y s., n. 767. Franz Cumont, «L'autel palmyrénien du musée du Capitole», en *Syria*, 9 (París, 1928), pp. 101 y ss., con ilustraciones.

Sobre los grifos: Roscher, *Mythologisches Lexikon*, vol. 2, parte 2, col. 2.300 y ss. (Drexler).

El disco solar sobre el águila reaparece en uno de los grabados de la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499), fol. VII^v: véase Christian Huelsen, *Le illustrazioni della «Hypnerotomachia Polifili» e la antichità di Roma* (Florencia, 1910), pp. 4 y ss.

Un curioso resurgir del interés por Alejandro como ser sobrenatural, en el reino del adorador del sol Heliogábalo (221 d. C.), es señalado por Jacob Burckhardt (según Dio Cassius 79.18): *Die Zeit Constantins des Grossen*, en *Gesamtausgabe*, II, p. 192, n. 87.

278 El encargo de los tapices de Alejandro en E. Soil, *Les tapisseries de Tournai* (Tournai y Lille, 1892), p. 236, n. 56; «*Chambre de tapisseries de l'histoire d'Alexandre*», vendido por Pasquier Grenier al duque Felipe el Bueno. Véase también Betty Kurth, «Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof», *Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 34 (1917), pp. 71 y ss.

Identificada como manufactura del taller de Grenier: *bûcherons* (leñadores), *Zeitschrift für bildende Kunst* (1907), véase nuestra p. 219; **cf. *vignerons* (viñadores), *Les Arts*, n.º 141 (1913), p. 27,** nuestra p. 370. **Sobre esto véase Marian**

BIBLOSARTE

Morelowski, «Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich und sein Verhältnis zu den französischen Wandteppichen des XV. Jahrhunderts», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 6 (1912), suplemento, pp. 117 y ss. Este artículo estudia el tapiz del *Caballero del cisne* de Cracovia, encargado por Felipe el Bueno, probablemente, en relación con sus planes para una cruzada. En él, el héroe y la heroína de la novela presentan un retrato parecido al de sus supuestos descendientes, el propio Felipe y su esposa, Isabel de Portugal.

Tapices con la historia de Esther del taller de Pasquier Grenier en Paul Leprieur, «Le don Albert Bossy», *Fondation Piot, Monuments et Mémoires*, 10 (abril de 1903), pp. 245 y ss.

279 Acerca del significado de la Antigüedad para Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, véase Doutrepont, op. cit., pp. 134 y ss., pp. 177 y ss., y pp. 181 y ss.

Sobre el *Romance de Alejandro* de Vasco de Lucena (una paráfrasis de Quintus Curtius Rufus) y su prólogo, véase Doutrepont, op. cit., pp. 182 y ss. Sobre las miniaturas que lo ilustran, véase A. Pinchart, «Miniaturistes, enlumineurs et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire», *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie* (Bruselas, 1865), pp. 496 y ss.

279 Para la presencia de tapices de Alejandro en Tréveris con motivo del encuentro entre Carlos el Temerario y Federico III: véase A. Pinchart, *Tapisseries flamandes*, vol. 3 de la *Histoire générale de la tapisserie*, p. 30.

279 Sobre el interés de Mehmet II en Alejandro, véase Friedrich Pfister, «Zur Geschichte der Alexandertradition und des Alexanderromans», *Wochenschrift für Klassische Philologie*, n.º 42 (1911), pp. 3 y ss.; N. Iorga, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, vol. 2, hasta 1538 (Gotha, 1909), pp. 40 y 49.

Mehmet conocía el texto clásico del *Romance de Alejandro*, de Quintus Curtius Rufus, que le fue leído por Ciriaco d'Ancona. Carlos el Temerario también lo poseía en su traducción francesa; véase la *Crónica Veneciana* de Zorzo Dolfin en Thomas, «Die Eroberung Constantinopels im Jahre 1453», *Sitzungsberichte der Königlich Bayrischen Akademie der Wissenschaften zu München*, 2 (1868), pp. 5 y ss.:

> El signor Maumetho gran Turco, e zouene d anni 26, ben complexionato, et de corpo piu presto grande, che mediocre de statura, nobile in le arme, de aspetto piu presto horrendo, che verendo, de poco riso, solerte de prudentia, et predito de magnanima liberalita, obstinato nel proposito, audacissimo in ogni cosa, aspirante a gloria quanto Alexandro Macedonico, ogni di se fa lezer historie romane, et de altri da uno compagno d.º Chiriaco d'Ancona, et da un altro Italo, da questi se fa lezer Laertio, Herodoto, Liuio, Quinto Curtio, Cronice de i papi, de imperatori, de re di Franza, de Longobardi; usa tre lengue turcho, greco, et schiauo. Diligentemente se informa del sito de Italia, et de i luoghi doue capitono Anchise cum Enea et Anthenor, doue e la sede dil papa, del Imperator, quanti regni sono in Europa, la quale ha depenta cum le reami et prouincie. Niuna cosa cum magior aplauso, et uolupta che el sito del mundo aprende et la scientia di cose militar, arde di uolunta de signorizar, cauto explorator de le cose. cum tale, et cosi fato homo habiamo a far nui Christiani.

Este pasaje procede de Giacomo Langusto; véase E. Jacobs, «Cyriacus von Ancona und Mehemmed II», *Byzantinische Zeitschrift*, 30 (1929-30), p. 199.

El supuesto origen en Alejandro de la dinastía de Bayaceto es mencionado por Froissart, *Œuvres*, ed. Kervyn de Lettenhove, XV (Bruselas, 1871), p. 322; los tapices de Alejandro como parte del pago del rescate de Juan Sin Miedo, ibíd., p. 337 y p. 339; Pinchart, op. cit., p. 15, basado en Lettenhove.

19. La *Batalla de Constantino* de Piero della Francesca

281 Publicado como «Piero della Francesca Constantinschlacht in der Aquarellkopie von Johann Anton Ramboux», en *L'Italia e l'arte straniera: Atti del X. Congreso Internazionale di Storia dell'Arte a Roma* [1912] (Roma, 1922), pp. 326-327.

281 Aproximadamente al mismo tiempo que Warburg, **Venturi** realizó el mismo comentario en su *Storia dell'Arte Italiana*, VII, 1 (1911), p. 451.

284 **En su fatua prolijidad, Gozzoli** —que en la capilla del Palazzo Medici representa al Emperador de Oriente como un miembro del cortejo de los Reyes Magos— **no logra comprender la seriedad de la misión por la cual habían venido estos Griegos.**

Reconozco las características cabezas de los emperadores griegos (pelo castaño, rasgos maravillosamente delicados) en los hombres que llevan los tocados bizantinos que aparecen eu el manuscrito ilustrado de Plutarco de la biblioteca Malatestiana de Cesena (Plut. XV.1, 2; Plut. XVII.3). Estos códices son descritos por R. Zazzeri, *Sui codici e libri della Biblioteca Malatestiana di Cesena* (Cesena, 1887), pp. 374 y ss. y pp. 396 y s.; véase también Domenico Fava, *Emilia e Romagna*, Tesori delle Biblioteche d'Italia, n.º 1 (Milán, 1932), p. 94.

La fuerte impresión provocada en Florencia por la presencia de los dignatarios de la Iglesia bizantina es materia de estudio: véase la bibliografía citada por A. della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica* (Florencia, 1902), pp. 427 y ss.; Bartolomeo di Michele del Corazza, en su *Diario fiorentino* (*Archivio storico italiano*, 5.ª ser., XIV, p. 297) hace mención particularmente del sombrero del Emperador, con su ala que se alza hasta un punto sobre la frente. Había mucho más en este interés por el vestido griego que la simple curiosidad inspirada por lo antiguo, lo fantástico y lo exó-

BIBLOSARTE

tico; para los hombres de aquel tiempo, el vestido bizantino era realmente considerado como idéntico al de los antiguos griegos [véase p. 277], como los vistos en los tan admirados fragmentos de mármoles antiguos. En su «Vita di Eugenio IV Papa», Vespasiano da Bisticci describe el esplendor de los dignatarios en el Concilio de Florencia y continúa:

> Non passerò che io non dica qui una singolare loda de' Greci. I Greci, in anni mille cinquecento o più, non hanno mai mutato abito: quello medesimo abito avevano in quello tempo, ch'eglino avevano avuto nel tempo detto; come si vede ancora in Grecia nel luogo che si chiama i campi Filippi, dove sono molte storie di marmo, drentovi uomini vestiti alla greca, nel modo che erano allora.
> Vite di uomini illustri 1 (Bolonia, 1892), p. 18.

Es posible que Vespasiano supiese de los fragmentos de mármol en Philippi a través de Ciriaco d'Ancona, que estuvo en Florencia en 1439, y que, en un viaje anterior, había visitado la propia Philippi (sobre esto véase Franciscus Scalamontius, «Vita Kiriaci Anconitani», en Colucci, *Antichità picene*, XV (Fermo, 1792), p. lxxxiii.

Los pintores del Quattrocento tenían, por tanto, razón, a sus propios ojos, al aceptar la corrección anticuaria del vestido bizantino (como se puede ver, p. e., en las miniaturas del Virgilio de la Biblioteca Riccardiana; véase p. 338); y debemos asumir que ellos creían estar representando auténticos vestidos *alla greca*.

284 **Este fresco es una incitación, indescriptiblemente importante, para los cristianos de Europa a levantarse contra el terror turco: una llamada que no podía ser expresada más intensamente sino a través de la analogía (establecida en primer lugar por los mismos refugiados) con la primera batalla decisiva entre infieles y cristianos. «Pueblos de Europa, salvad vuestras posesiones sagradas». El exiliado Emperador cristiano de los griegos** (Juan Paleólogo) **habla con las palabras del primero** (Constantino): **«in hoc signo vinces». En vano. Italia no se iba a separar de sus intereses mercantiles (alumbre y ropa púrpura para Oriente).**

El (pánico) terror de Medusa nace de la mano de Constantino: un Perseo cristiano que dispersa las hordas turcas. —Por encima (en el fresco de la *Batalla de Chosroes*, fig. 65), se intenta el enfoque *velis nolisve* en el estilo del arco de Trajano: un guerrero agarra por la melena la figura arrodillada— no sirve. La Fortuna se niega a dejarse llevar a la cruzada por el papa Pío; prefiere permanecer ligada al comercio. Fortuna Cornucopia. El papa Pío muere en el intento.

Incluso sin los cabellos en forma de serpiente, la pequeña cruz conserva todo el terror de la cabeza de Medusa de Perseo —sin nada de la retórica muscular del dios volador griego—. Este efecto espiritual (igualado sólo por la escena de Masaccio de la Sombra de san Pedro curando a los enfermos) transforma la escena de la batalla en un misterio del alma.

Fuera de la pelea *(plexus)*, como medio de diástasis del patético dinamograma.

La ejecución de los frescos de Arezzo puede ser fechada (Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927, pp. 45 y 77) entre los años 1452-1462, abarcando el periodo exacto desde la conquista de Constantinopla por Mehmet II hasta la más apremiante campaña en favor de la cruzada de Pío II, que acabó con el fiasco de 1464 y la muerte del Papa.

Este episodio, en el cual el proyecto de una Europa unificada en lo religioso fue frustrado por la presión de los intereses económicos, ha sido descrito en varias ocasiones: véase, por ejemplo, Burckhardt, *Kultur der Renaissance, Gesamtausgabe*, V (1930), pp. 68 y ss.; Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, pp. 571 y ss., II, pp. 39 y ss., y pp. 22 y ss.; W. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au Moyen-Age* (Leipzig, 1885), pp. 313 y ss.

El producto principal de Oriente, a cambio del cual —a pesar de las prohibiciones papales— el Sultán recibía grandes sumas anuales del mercado italiano, era el alumbre (véase la bibliografía dada en la p. 241, n. 15, y p. 367. Goswin von der Ropp y G. Zippel). El intento en contra de este comercio de Pío II, empleando los beneficios del monopolio papal de las minas de alumbre de Tolfa para financiar su cruzada, no tuvo éxito.

Era Oriente, además, quien importaba el paño púrpura manufacturado en Florencia. Éste es específicamente mencionado como artículo de exportación en el informe de defensa redactado por el *Comune* de Florencia en respuesta a las quejas de Venecia: «sericum et purpuram et pretiosores quosdam ex lana pannos vendebant Turchis», Giuseppe Müller, *Documenti sulle relazioni delle città toscane coll'Oriente cristiano e coi Turchi* (Florencia, 1897), p. 208, documento 162, y Alfred Doren, *Studien aus der florentinischen Wirtschafisgeschichte*, I (Stuttgart, 1901), pp. 122 y ss. Por esta razón, incluso, mientras los preparativos para una cruzada estaban en marcha, Florencia mantuvo relaciones cordiales con la Sublime Puerta: Alamanno Rinuccini, en *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, ed. Ajazzi (Florencia, 1840), p. xci, y Benedetto Dei, *Cronaca*, extracto en Pagnini, *Della decima*, II (Lisboa y Lucca, 1765), p. 257.

Las relaciones alcanzaron su mayor cordialidad en 1479, cuando el Sultán entregó a Bernardo Bandini, participante en la conspiración de los Pazzi, a Lorenzo y recibió de éste como agradecimiento su retrato en una medalla realizada por Bertoldo: E. Jacobs, «Die Mehemmed-Medaille des Bertoldo», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 48 (1927), pp. 1 y ss. El reverso de la medalla muestra un triunfo pagano: un obsequio de Lorenzo que trasciende todo escrúpulo religioso y considera al victorioso turco como un poder económico y político —en total oposición a la utilización milagrosa de la cruz en el triunfo religioso de Constantino (véase el análisis de Warburg de la Fortuna como «un símbolo de energía» en el ensayo sobre Sassetti, pp. 191 y ss.).

BIBLOSARTE

Enea Silvio, que en su juventud había celebrado la victoria de Alfonso de Aragón como un exitoso acto de agarrar la Fortuna por los pelos —*velis nolisve* (pp. 354 y ss.)— fue más tarde, como papa Pío II, quien citó la victoria de Constantino bajo el signo de la cruz como ejemplo de intervención divina. La victoria, dijo, no era una diosa enviada por Júpiter sino un ángel enviado por Dios al vencedor elegido por la divinidad (discurso en el Congreso de Mantua, 1459, *Opera*, Basilea, 1551, pp. 909 y ss.).

Jacobus Volterranus, en su *Diarium romanum* (en Muratori, *Scriptorum rerum italicarum*, Milán, 1733, col. 194; véase d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, I, p. 289), escribe sobre una *Historia Constantini*, representada en Roma, en 1484, ante Sixto IV, cuya flota de cruzados había retomado Ottranto a los turcos en 1481. En esta representación, el papel de Constantino fue interpretado por un ciudadano genovés que había nacido y se había criado en Constantinopla.

En una *Rappresentazione di Constantino Imperatore*, publicada por d'Ancona (*Sacre rappresentazioni*, 1872, II, pp. 187 y ss.), se hace una distinción entre una cristiana y una infiel esperanza de victoria. Majencio dice: «Alla Fortuna mi convien commetere»; mientras el capitán, a quien Constantino cuenta su sueño de un ángel trayendole el signo de la cruz y la promesa de una victoria segura, contesta: «tal segno ne' vessilli porteremo, / E vittoria dal ciel, spero, n'avremo». Nada de lo cual impide al autor especificar que, tras la batalla, Constantino «sale in suo carro trionfale».

Para una representación pictórica de la leyenda de la verdadera Cruz, en relación con las Cruzadas planeadas en el siglo XV, véase Camille Benoît, «Le tableau de l'invention de la vraie Croix», *Fondation Piot, Monuments et Mémoires*, 10 (París, 1903), pp. 263 y ss.

La acción de agarrar por la melena al enemigo derrotado, como una *Pathosformeln* en el arte de la Antigüedad, era conocida por el Renacimiento a través de la columna de Trajano (Karl Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, Berlín y Leipzig, 1926, pp. 98 y ss., lám. 71, fig. 151), y también —incluso más parecida al grupo del fresco— del sarcófago que permanecía enfrente de San Cosme y San Damián en Roma en el siglo XV; su composición está recogida en dibujos contemporáneos, incluyendo uno en el Codex Escurialensis: H. Egger, *Codex Escurialensis: Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios* (Viena, 1905), pp. 133 y ss., fol 55, y Robert, *Sarkophagreliefs*, II, pp. 96 y ss., lám. 33, n.º 79.

20. Fiestas mediceas en la corte de los Valois

285 Publicado como «Medicäische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi», *Kunstchronik und Kunstliteratur*, suplemento n.º 9 (diciembre, 1927) al *Zeitschrift für bildende Kunst*, 61 (1927-28), pp. 97-98.

286 Abel Jouan, *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX de ce nom, a présent regnant...às années 1564 et 1565* (París, Jean Bonfons, 1566); reeditado con notas por el marqués d'Aubais, *Pièces fugitives pour servir à l'histoire de France*, I, 1 (París, 1759), pp. 1-74.

Abel Jouan, *Ample discours de l'arrivée de la royne catholique, sœur du roy, a Sainct Jehan de Lus, de son entrée à Bayonne, et du magnifique recueil...; avec déclarations des jeux, combats, tournoys, courses de bagues, mascarades, comédies et autres démonstrations d'allégresse...* (París: Jean Dallier, 1565); reeditado en Aubais, ibíd., vol. I, 2, *Mélanges*, pp. 13-23.

Recueil des choses notables faites à Bayonne à l'entrevue de Charles IX avec la royne catholique sa sœur (París: Vascosan, 1566), con estampas; extractos reeditados en Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique* (París, 1909), pp. 743-754.

Li grandissimi apparati e reali trionfi fatti per il re e la regina di Franza nella Città di Baiona nell'abboccamento della regina catholica di Spagna (Padua y Milán, 1565).

Brantôme, *Vie de Catherine de Médicis*, en *Œuvres complètes*, ed. Lalanne, VII (París, 1873), pp. 369-373.

[Dorat], «Magnificentissimi spectaculi a Regina, regum matre in hortis suburbanis editi descriptio», en *Henrici Regis Poloniae invictissimi nuper renunciati gratulationem descriptio* (París: Morel, 1573), con 20 grabados atribuidos a Jean Cousin.

Estos textos son analizados, y los tapices a los que hacen referencia son reproducidos, por Henri Prunières, «Ronsard et les fêtes de cour», en *Ronsard et la musique*, número extraordinario de la *Revue Musicale*, 1924, pp. 27 y ss. Véase también Prunières, *Le ballet de cour en France* (París, 1914), pp. 43 y ss.; pp. 69 y ss.; y Lanson, «Etudes sur les origines de la tragédie classique en France», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1903, pp. 177-231 y pp. 413-436. Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, pp. 223 y ss.

287 Erich Marcks, *Die Zusammenkunft von Bayonne* (Estrasburgo, 1889), pp. 178 y ss., y en particular, pp. 192 y s.

Benno Hilliger, «Katharina von Medici und die Zusammenkunft in Bayonne (1565)», *Raumers Historisches Taschenbuch*, 6.ª ser., 11 (Leipzig, 1892), pp. 241-317.

Paul van Dyke, *Catherine de Médicis* (Londres, 1923), I, pp. 317 y ss.

Jean-H. Mariéjol, *Catherine de Médicis*, 3.ª ed. (París, 1922), pp. 150 y ss.

288 Jean-Antoine de Baïf, «Les Mascarades de Monseigneur le duc de Longueville à Bayonne», en *Œuvres en rime*, ed. Marty-Laveaux, II (París, 1883), pp. 331-342.

En Pierre de Ronsard, «Les Mascarades, combats et cartels, faits à Paris et au carnaval de Fontainebleau», en *Œuvres complètes*, ed. Paul Laumonier, III (París, 1914-1919), pp. 465 y ss., los siguientes temas son particularmente cercanos en contenido a las representaciones festivas de Bayona: «Trophée de l'Amour», III, pp. 465 y ss., «Trophée de la Chasteté», III, pp. 467 y ss., «Les

BIBLOSARTE

Sereines», III, pp. 475 y ss. Notas sobre éstas, VII, p. 400; analizadas por Laumonier, *Ronsard, poète lyrique* (París, 1909), pp. 218 y ss.

La contribución de Ronsard a los festejos de bienvenida a los embajadores polacos (1573) en Pierre Champion, *Ronsard et son temps* (París, 1925), pp. 252 y ss., y Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, p. 244 y pp. 755 y ss.

Véase Jacques Madeleine, «Ronsard à Fontainebleau», *La Province* (Le Havre, 1901), pp. 222 y ss., pp. 257 y ss. y pp. 341 y ss.

288 En relación con lo que sigue, véase el ensayo «El vestuario de los *Intermezzi*» y la adenda en las pp. 391 y s. También Paul-Marie Masson, «L'humanisme musical en France au XVI[e] siècle. Essai sur la musique «mesurée à l'antique»», *Mercure Musical*, III (1907), pp. 333 y ss. pp. 677 y ss. y en particular pp. 715 y ss.

288 Las fiestas de 1572, en honor del rey de Navarra, en las cuales el propio Carlos IX aparecía como Neptuno en un carruaje conducido por caballitos de mar, señalan un paso intermedio entre la fiesta acuática de Bayona y el Gran Sello de Carlos II de Inglaterra, mencionado más adelante. Donde antes el dios era introducido para homenajear al príncipe, ahora el propio príncipe pasa a ser el dios. Véanse las fuentes citadas por Prunières, *Le ballet de cour*, pp. 71 y ss.

288 La inscripción en el Gran Sello de Carlos II de Inglaterra, la cual ha encontrado también su lugar en el sello de las Barbados, dice lo siguiente: «Et penitus toto regnantes orbe Britannos»: adaptación de la línea 66 de la primera Égloga de Virgilio, en la cual el pastor Melibeo lamenta el cruel destino que le alejará de su hogar, a una región tan lejana como la de los escitas «et penitus toto divisos orbe Britannos».

John Ogilby (1600-1676), «El cosmógrafo e impresor geográfico del Rey», fue elogiado por Dryden por la parte que tuvo a su cargo en la decoración para los festejos de la coronación de Carlos II, y el mismo Ogilby publicó una relación de ellos (1661). Fue también el autor de una traducción de Virgilio (ediciones de 1649, 1654 y 1665, con grabados de Wenzel Hollar); véase *Dictionary of National Biography*, XIV, pp. 908 y ss.

21. El vestuario de los *Intermezzi* de 1589

291 Publicado en una traducción al italiano por A. Giorgetti como «I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri», en Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze (Anno 1895): *Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, pp. 133-146.

[*Nota del traductor.* La presente traducción se basa en el texto alemán original de Warburg, publicado en *Die Erneuerung der heidnischen Antike;* por razones de claridad, sin embargo, se han omitido los añadidos del texto alemán sobre la edición italiana (ibíd., pp. 422-438)].

291 Además de las crónicas citadas (véase p. 320): [Vittorio Benacci], *Le ultime feste et apparati superbissimi fatti in Fiorenza nelle nozze del Serenissimo Gran Duca di Toscana* (Bolonia: Alessandro Benacci, 1589). (Bigazzi 3.379). **Ejemplares en la Biblioteca Marciana, Venecia, Misc. 2.496 y 2.636.** Benacci describe principalmente la «Caccia degli animali» y la «Festa navale» en el patio del Palazzo Pitti.

Los grabados de Orazio Scarabelli, a partir de otros de Gualterotti, permiten una visión general: diez de éstos se encuentran **en el British Museum.** Según la amable comunicación de K. T. Parker, de quien también procede la siguiente información, sus dimensiones aproximadas son 24 x 34 cm. Las formas arquitectónicas se corresponden con las de los grabados de Raffaello Gualterotti, *Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile città di Firenze per la venuta e per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici...* (Florencia: Antonio Padovani, 1589), salvo en que hay figuras en los nichos y en que las zonas rectangulares vacías están ocupadas por figuras. El n.º 8 muestra el simulacro de batalla naval representada en el patio del Palazzo Pitti; el n.º 10, una procesión de caballeros llegando al torneo en la plaza de S. Croce.

Sobre Orazio Scarabelli, véase Nagler, *Künstlerlexikon*, XVII, pp. 22 y ss.

292 Acerca del resurgimiento del juego del *calcio* en la plaza de la Señoría, véase Alfredo Lensi, *Il giuoco del calcio fiorentino* (Florencia, 1931), con bibliografía a cargo de Fumagalli. Giovanni de' Bardi nos ha dejado detalladas y precisas descripciones de sus reglas: *Discorso sopra il giuoco del calcio fiorentino* (Florencia, 1580) (Bigazzi 2.605), reimpreso en *Memorie del calcio fiorentino* (Florencia, 1688) (Bigazzi 3.655).

292 **Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma* (1904-1905), p. 44, señaló que las notas de Girolamo Serjacopi, *Provveditore delle fortezze de Firenze*, habían escapado a la atención de** Warburg. Warburg, por tanto, planeó **trabajar** este documento, que es extremadamente ilustrativo para la historia del teatro renacentista, **en una versión alemana de «El vestuario de los *Intermezzi*».**

Girolamo Serjacopi es conocido por las cartas publicadas por Gaye, *Carteggio degli artisti*, III (Florencia, 1840), p. 469, n., p. 513, p. 518n. y p. 520 y por Gualandi, *Nuova raccolta di lettere*, ed. Bottari y Ticozzi (Bolonia, 1847), n.º 100, 103; y por las frecuentes apariciones de su nombre en Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani* (Pisa, 1897). Sus obligaciones como ingeniero al mando de las fortificaciones incluían, aparte de las responsabilidades puramente militares, una

BIBLOSARTE

serie de deberes más generales: tenía que supervisar el transporte de cosas tales como bloques de mármol y estatuas; estaba a cargo de ciertas obras de construcción; las labores de fundición entraban también dentro de su ámbito; y, por tanto, fue elegido por la corte del Gran Ducado como supervisor técnico en la ejecución de encargos artísticos. Sobre Serjacopi, véase también F. Kriegbaum, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 48 (1927), pp. 43, 52n. 1.

Las cuentas auditadas por los Uffiziali del Monte con ocasión de los festejos nupciales de 1589, que se conservan en una copia en el *Libro dei conti* de Emilio de' Cavalieri (Taglio, p. 91; véase nuestra p. 296), muestran a Serjacopi como un supervisor técnico, igualado en estatus a aquellos que estaban a cargo de la dirección artística de la *Commedia*:

> Copia d'una informatione levata dalla filza settima di spedition de' SS. Ufficiali di Monte et sopra-sindaci sotto dì 3 di giugno 1593 presente S. A. Ser^ma^ Gran Duca.
> Conforme a quanto V. A. S. ne comandò si è rivisto il conto della spesa fattasi per l'apparato della commedia, come della sbarra, nelle felicissime nozze di V. A. dalla quale furno deputati il S. Gio: de Bardi, il Sig' Emilio de' Cavalieri et Gio: Serjacopi quale esercitò sino che visse, et di poi seguitò Girolamo Serjacopi suo successore, et Bernardo Buontalenti come architetto di detto apparato et feste e tutti, e pagamenti sono stati fatti per mandati e listre di Francesco Gorini ministro in detto servitio, et sotto scritti dalli sopradetti deputati.

Las *Memorie e ricordi* de Girolamo Serjacopi forman un manuscrito de 68 hojas, apretadamente escritas por ambas partes. Constituyen un memorándum, en el cual Serjacopi anota toda obra que se debe hacer, y sus colaboradores, cuyas diferentes funciones son indicadas, expresan sus deseos individuales y quejas. Esto queda reflejado en la diversidad de grafías y la forma de pregunta-respuesta de numerosas entradas.

Emilio de' Cavalieri actuaba como intermediario entre la corte y el teatro en los asuntos relacionados con la forma externa y el desarrollo de la representación, y era responsable de las actuaciones de los actores y los músicos. Giovanni de' Bardi se ocupaba personalmente al detalle del diseño del escenario, pues necesitaba asegurarse de que sus eruditas intenciones eran ejecutadas. La tarea de hacer escénicamente efectivos los sutiles *concetti* de Bardi, de traducirlos a un lenguaje teatral que fuera visualmente efectista y realista, recaía en Buontalenti. Sus «máquinas» —las cuales, según Vasari (ed. Milanesi, II, pp. 375 y ss.; III, pp. 198 y ss.), habían sido originalmente concebidas por Brunelleschi— adquirían ahora nueva importancia como parte del entramado de un escenario permanente.

Las nuevas formas de expresión musical elaboradas por la *Camerata,* el *stile recitativo e rappresentativo,* pretendían apoyar la coherencia lógica de las palabras mediante el uso de una «imitación» de la melodía natural del habla, y así dotar a la expresión a la vez de fuerza y coherencia (véase, p. e., Caccini en su Prólogo a *Nuove musiche,* recogido por Ambros, *Geschichte der Musik,* Leipzig, 1881, IV, p. 156, n. 2; IV, pp. 164 y ss.). Igualmente, las «máquinas» permitían a los personajes fantásticos que actuaban sobre el escenario el movimiento dentro del mismo de acuerdo con leyes aparentemente naturales. Aunque estilísticamente dispares, los medios empleados —homofonía en la música y una elaboración y grandeza barroca sobre el escenario— servían a un único fin.

Este resurgimiento de la *Gesamtkunstwerk* como se practicaba en la Antigüedad estaba destinado a ejercer un efecto emocional derivado de «la verosimiglianza... congiunta col ragionevole» (Doni, *Della musica scenica,* cap. 2, en *Trattati,* II, p. 16). El énfasis debe, en consecuencia, ser puesto en la exactitud ilusionista del diseño de cada uno de los elementos del escenario; ya que sólo una fiel aproximación musical y escénica a los hechos naturales pudo hacer creíble y palpable a los sentidos del espectador este mundo irreal de deidades paganas, héroes y bestias fabulosas.

El estremecimiento por lo sobrenatural y lo sublime, que acompaña a la representación teatral del mito, era de este modo aumentado, en este «orden natural» de las cosas, por una respuesta afectiva a las acciones y a los sufrimientos de personajes cuya inestabilidad, física y emocional, les hacía convincentemente humanos. Fue exactamente este método de aproximación a la naturaleza, que dotó al estilo musical de la *Riforma Melodrammatica* con esa cualidad emocionalmente «cambiante» (mencionada en casi todas las crónicas contemporáneas), el que fue considerado más próximo a los *effetti meravigliosi* de la Antigüedad.

La fama que acompañó a las máquinas de Buontalenti prueba que su importancia al respecto fue reconocida; y, consecuentemente, las *Memorie* de Serjacopi, aparte de la vívida impresión que brindan del transcurso de los preparativos de la representación, sirven para documentar la evolución esbozada por Warburg al final de su ensayo —evolución que condujo al nacimiento de la ópera.

Completando el llamativo y misteriosamente cambiante mundo, cuyo efecto describe Rossi desde el punto de vista del público, y cuyo realismo constantemente recalca, las *Memorie* aportan una visión del trabajo de los artesanos y del funcionamiento de las máquinas. Así pues, el timón de un barco debe ser claramente visible si esto sirve para sugerir la impresión de movimiento real. Figuras pintadas se combinan con otras que son mostradas en relieve y con vestidos, y con otras más que están recortadas en cartón y se desplazan de un lado a otro del escenario sobre rieles, con la intención de realzar la caracterización escénica (como en la vista lejana de la escena náutica). Los instrumentos de aquellos numerosísimos músicos que enriquecen el sonido al tocar sobre el escenario como una banda deben ser camuflados de tal modo que ello mejore el efecto general. Y la importancia otorgada a la eficacia de los monstruos, cuya falta de verosimilitud debe ser contrarrestada por un realzado impacto sobre los sentidos, queda revelada por la frecuencia con la cual son men-

BIBLOSARTE

cionados, por la atención puesta en detalles tales como los ojos lanzallamas de Plutón, particularmente, por el hecho de que la factura de las garras y cabeza del dragón en cartón piedra fue encargada no a otra persona sino Valerio Cioli, que era igualmente reconocido por sus restauraciones de obras de arte antiguas y por sus propias invenciones grotescas (Baldinucci, III, pp. 504 y ss., Borghini, *Riposo*, 1584, pp. 599).

El mayor cuidado fue puesto en el complejo aparato que fue requerido para conseguir esta consumada ilusión; Buontalenti fue llamado para hacer mecanismos y diseños para todo tipo de propósitos, desde extracción de humos o depósitos de agua hasta vigas para sostener las nubes para la Signora Vittoria y el *Paradiso* (porque si no las mujeres del reparto rechazarían subir a ellas.

La responsabilidad que correspondía a Serjacopi en todo esto consta en dos cartas que escribió al Gran Duque en relación con los preparativos para la boda; se conservan ahora en el Archivio di Stato en Florencia, junto con otras de su puño y letra. En una (Carteggio mediceo, Principato, fa. 802, c. 489) comunica al Gran Duque, el 25 de diciembre de 1588, que acababa de prevenir un conato de incendio en la Sala della Commedia; éste había sido causado por la negligencia de dos trabajadores al dejar una vela medio encendida sobre un trozo de madera. Consciente de sus responsabilidades, Serjacopi había enviado a ambos a la prisión del Bargello no sólo para castigar su peligroso descuido, sino para que además los otros tuvieran más cuidado en el futuro. Si había sido injusto al encarcelar a los hombres,

> ...li chiedo remissione ricordandoli l'importantia delle cose sue e l'interesse del offitio mio, e se quando si antivede i pericoli non si punisce, e rimedia non servono dopo sono seguite le disgratie.

La segunda carta (Carteggio Med. Prin. fa. 805, c. 21), fechada el 2 de marzo de 1588 (según el calendario antiguo), muestra al concienzudo oficial luchando infructuosamente para arreglárselas con un compañero informal (cf. con los listados de Buontalenti, pp. 380-382, 505 y s., y las anotaciones de Cavalieri, p. 384):

> Molto Illustre P. mio oss^mo^,
> Questo dì 2 di marzo ho ricevuto da Bernardo Buontalenti la listra di più occorentie per la commedia, ma non per la sbarra, dicendo di non havere alcune resolutioni dal S. Emilio con il quale sarò domattina, di sorte si dia resolutioni alli negotij, quali caminano al quanto meglio. Bernardo si è fatto fare fedi come più fa fece, e a me dette la listra, e che subito la resi. il che sta in questo modo, che ricordandoli io con instantia la listra, mi disse haverla comminciata e me ne mostrò alcuni capi, e in quello stante la resi per non essere la quarta parte e per non stare a modo, e la datami al presente non è intera, sicome si verificherà in breve, che si ordinerà di più molte altre cose che non sono in listra. e se quella parte di listra mostrami tre settimane fa fussi stata a modo l'harei acettata, e non resola subito come cosa non approposito. e perchè potrebbe essere che Bernardo ne facessi trattare a S. A. S. da qualque suo confidente, desidero V. S. li dica che se mai si trova cosa da me detta diversa al vero, mi faccia a doppio e rigorosamente punire e per certificarsene faccia vedere questo e ogni altra cosa per justitia per la quale troverà il fondamento dell'attioni mia, e delle altrui. e io non potrò ricevere maggiore benefitia, e favore...Mi perdoni de' fastidij e comandi come a servitore obblighatissimo con il qual fine li baccio la mano e prego da dio ogni contento. Di Firenze, 2 marzo 1588. Di V. S. Ill^re^ S^re^ obblighatissimo. Girolamo Serjacopi.

Extractos tomados de las *Memorie e ricordi* de Girolamo Serjacopi, *Proveditore del Castello di Firenze*.
Archivio di Stato, Florencia.
Arch. Magistrato delle Nove, fa. 3679

Fol. 3^r^: Addì 5 di Ottobre 1588.
Il Sig^r^ Gio: de Bardi ordina che si dia mano al fare li abiti per li intermedi et si proteste ch'essendovi difficultà nessuna si dica adesso et che se non si sarà, poi a tempo non ne vuole essere tenuto a mente.
Addì 12d^o^
Il Sig^r^ Gio: de Bardi ordina che si faccino le appiè cose, cioè l'acconciature di tutte le maschere delli intermedi quali prima le maschere—
Le cose che hanno in mano et sotto che sono animali figure o strumenti
Altre carte peste per quoprire strumenti da sonare
Penne d'oca la seconda per il primo intermedio grandissime pulite per n^i^ 22 figure che 17 per il primo intermedio et 5 per il secondo che vorrà essere.

Fol. 9^v^: Addì 6 di Xmbre 1588
Sono andato a Pitti... per pregiare le statue che sono atorno la salone se ne pigli informatione da M: Gio: Bologna, dall' Ammanato e da Valerio Cioli. Nota di quello che M: Bernardo Buontalenti e M: Alfonso Parigi danno in nota bisognare per il ponte che partirà del salone della commedia per andare al salone dipinto di palazzo.
Canne 120 di asse di albero...[etc.]

Fol. 11^r^: Addì 10 Xmbre 1588
Il s^r^ Gio: ordina che non si provi mai intermedi se non ci è Sua Signoria et se non l'ordina lui perchè vuole le cose passino per suo segno et si faccino huomini pratichi nella quantità che bisogna per tante cose.

Addì 11. d^o^
Franc^o^ di Dom^co^ Rosselli ha ordinato se li faccino e'ponti per sul palcho della sciena dove e'possa dipigniere il giardino.
Nota di un ordine lasciato di M: Benedetto Tornaquinci di quante maschere s'a far fare per il primo intermedio e di che sorte e prima:

N.^o^ 1	Maschera per donna belliss^ma^ di anni 25	[Armonía]
N.^o^ 8	Maschere per 8 donne belle di anni 25 in su l'una	[Sirenas, véase la lista de Warburg]
N.^a^ 6	Maschere per donne belle di simil sorte che la disopra	
N.^o^ 1.^a^	Maschera per donna di anni 25 inc^a^ bellissima e inargentata	[Luna]
N.^o^ 1.^a^	Maschera simile per donna ordinaria ma bellissima	[Venus]
N.^o^ 1.^a^	simile	[Marte?]
N.^o^ 1.^a^	Maschera da huomo di anni 60 con barba rabufata	[Saturno]

BIBLOSARTE

N.° 1.ª per huomo giovane che habia il principio della barba	[Mercurio]
N.° 1.ª per huomo senza barb, adrata	[Sol]
N.° 1.ª Maschera con bella faccia d'huomo di anni 35 con bella barba pettinata	[Júpiter]
N.° 1.ª per donna bella	[Astraea]
N.° 1.ª simile per donna	[Necesidad]
N.° 3. Maschere per donne belle	[Destino]
N.° 1.ª Maschera per huomo con barba principiata	[Los 12 héroes en los cielos]
N.° 1.ª Maschera per donna bella	
N.° 1.ª Maschera da huomo con bella barba	
N.° 1.ª Maschera da donna con bella facia	
N.° 1.ª Maschera da huomo che mostri denti ma pocho	
N.° 1.ª Maschera da donna bella	
N.° 1.ª Maschera da huomo di anni 30	
N.° 1.ª Maschera da donna con viso onesto	
N.° 1.ª Maschera da huomo di anni 30	
N.° 1.ª Maschera da donna di anni 30	
N° 1.ª Maschera da donna simile	
N.° 1.ª Maschera da donna onestissima	
N.° 4 Maschera da huomo con barbe lunghe e diferente [sic]	[músicos supernumerarios]
N.ª 43 in tutto	

[Las otras seis Armonías que acompañaban a Armonía Doria no son recogidas aquí porque eran simplemente figuras pintadas; véase Rossi, pp. 18 y s., «con tal rilievo dipinte che parean vive»].

Fol. 16ᵛ-18ᵛ: Addì 23 di Dicembre 1588
Nota di huomini che si deputano a diversi servitij per l'intermedj della commedia tutto d'ordine del S^r Gio^ni de Bardi e M: Bernardo Buontalenti, alla presentia de quali si descrivono e se li assegnano li offitij da fare:
Caporali Principali soprastanti a tutte le cose M° Nigi legnaiuolo, M° Santi Maiani muratore, Domenico dell' Atticiato legnaiuolo, M° Piero Fici legnaiuolo, M° Anfolso Parigi, Orario Gratiadio legnaiuolo.
Alla prima nugola verso le stanze delli zanni e comedianti. [Siguen los nombres]
Alla seconda nugola verso il corridore riscontro alla detta. [Siguen los nombres]
Al arghano delle dua nugole sudette e da Fabritio e M° Francesco diranno loro quello che debbono fare volta per volta.
La seconda nugola dalla banda di dentro e verso le stanze di zanni.
Al altra nugola riscontro alla sudetta dalla banda del corridore.
A tenere la nugola che si ripieghi quando entra dentro e aiutare scendere.
A tirare le dette dua nugole.
Alle tre aperture del cielo che sono fatte.
Per le dua sportelli delle dua prime nugole, qualli sportelli sono nel cielo.
Per le dua nugole che escono del cielo ma non calano.
La nugola dinanzi della trave che cala.
Mandare in terra la tenda; e a fare salire l'altra.

[Cada tarea de la lista es seguida por los nombres de los trabajadores encargados de llevarla a cabo, cada uno clasificado como trabajador del palazzo o del castello, o como «aprendiz». La lista completa se cierra con la siguiente nota]:

questa lista non serve più havendo Bernardo fattone altra descritione [véanse pp. 381 y s.].

Fol. 20ᵛ: Addì 23 di Dicembre 1588
M: Bernardo Buontalenti ha resoluto quanto appresso sopra i luminarij, lucerne, e altro: Per la sbarra nel cortile de Pitti, e per la commedia nel salone, cioè
Lucerne lunghe quadre, Lucerne tonde grande, Lucerne tonde piccole

[e.g.]	con 4 lumi
commedia	N.° 100
sbarra	N.° 200
	N.° 300
ce ne troviamo	198
manca	N.° 102

Salvadore di Piero lanternaio offerisce a fare le infrascritte e sudette cose a sua robe per li appiè prezzi e fra 15 giorno prossimi al più 20.

Fol. 21ᵛ: Addì 26 di Dicembre 1588
Questa martina il S^r Emilio de' Cavalieri m'ha detto havere lettere per parte di S. A. S. sopra il sollecitare tutte le cose concernenti alle feste Reali nella venuta della S^ma sposa e per ciò si dia quanto prima principio al viale di legno che si parte dal salone della commedia, passa sopra i tetti e lungho la chiesa di S. Pietro Scheraggi e arriva al salone dipinto dove si ha fare il banchetto...
Perchè commodamente possa il Sig. Emilio fare esercitare li musichi e li comici li bisogna havere il palco libero, bisogna che i pittori e i legnaiuoli lavorino alla commedia fino a vespro. E poi vadino a lavorare nel salone fino a notte. E la sera a veglia tornino a lavorare alla comedia...
Sopratutto ricorda il S. Emilio espressamente che si lavori di pittura quanto più si può con colori e stagniuolo, ma non si tochi d'oro in luogo alguno senza sua saputa.
... Dice che quanto prima si mette mano al Carro trionfale della sbarra per S. A. S. e al carro del negromante.

Fol. 24ᵛ: Addì 7 di Febbraio 1588
Havendo il S. Gio^ni da Vernio detto si dia principio al serpente del terzo intermedio [dragón de Apolo] la testa del quale e le zampe vanno fatte di carta pesta essendo il corpo e tutto il resto compreso nel cottimo de legnaiuoli si è chiamato li appiè che dichino per quanto fare la voglino la detta testa e zampe. Dichiarando che la testa è lungha br. 1 3/4 e alta 1 1/8 [1 braccio = 58 cm.] disegnata in una tela da M: Bernardo. E le zampe alte br. 1 1/2 in circa come apparisce nel libro terzo intermedio.
Piero Pagholini dice che farà

la testa di terra fior	30.–
le zampe di terra	10.–
	40.–
Michele di Ant° scultore la testa fior.	56.–
le zampe di terra	14.–
	70.–

Perchè le sudette domande paiono troppo alte s'è commesso a M° Valerio Cioli che faccia detti lavori a' quali metterà mano addì 8 di febbraio.

Fol. 25ᵛ-ᵛ: Addì 13 de Febbraio 1588
(Copia di una lista data a M: Girolamo Proveditore da M: Bernardo questo dì 2 di marzo 1588). Nota de' lavori che restono a far del cottimo per la comedia a legnaiuoli.

BIBLOSARTE

[Las frases entre paréntesis han sido anotadas por Serjacopi entre las líneas de la lista y demuestran cómo él daba instrucciones punto por punto para la ejecución de los trabajos específicos. Sobre las diferentes características requeridas para los distintos Intermedios, véase la lista en la p. 294 y la descripción de Rossi, que coincide exactamente con ésta].

In prima le stelle del Cielo del Primo intermedio (ordinate a Orazio addi 10 di marzo 1588).
Nel terzo intermedio l'ossatura del serpente e la sua testa et zampe che anno da essere di carta pesta (ordinata a Orazio addi 10 di marzo e M: Bernardo ne farà il disegno) (fig. 83).
Un filo di ferro per la figura che a da venire dal cielo per dar al serpente (fig. 83) (b[a] 24 incirca di filo come corda da muratore).
Nel quarto intermedio s'a a dintornare le figure dell' inferno e far fornire all'ocifero con la sua testa et ale e braccia. (Se ne tratti con il S. Gio[ni]. Dice il S. Gio[ni] che quel le si possono vestire, e di rilievo staranno meglio, e l'altre si faccino dintornate il che si è ordinato a Franc[o] Rosselli pittore).
Nel quinto intermedio fare un delfino di quattro br. fatto di carta pesta et l'albero della nave con sua apartenenti. La nuvola della Donna Lucia [hechicera en el Intermedio cuarto]. Il suo carro con serpenti et accomodare i fornoli alle case della prospettiva per alluminarla (ordinata la nugola a Orazio legnaiuolo e la dintornatura de' serpenti a Franc[o] Rosselli; ordinato a Orazio che accomodi i fornuoli).
Accomodare e Campanili et Camini alla prospettiva (ordinato Orazio legnaiuolo che li faccia).
Far le porte alle doi Case prima per poter uscire et entrare l'istrioni (ordinato a Orazio leganiuolo).
Questo di sopra è quanto tocca a fare alli legnaiuoli de Cottimanti.
I prima e balaustri e pilastrelli al ribalto del Palco per metter vi dentro i lumi (ordinato a Orazio legnaiuolo che faccia detti lavori).
Crescere la nuvola del primo intermedio che vada più alta della Sig[ra] Vittoria [Archilei, como Armonía Doria], sì come si a ordinato il S. Emilio (ordinato Orazio legnaiuolo che faccia quanto prima).
Fare i canali in sul palco dove anno da passare le figure dintornate et nave et altre cose (ordinati a Orazio legnaiuolo).
Accomodare le dua prime nuvole con tele et feltri per coprir canapi e travi (ordinato a Piero Pagolini con ordine che pigli feltri leggieri).
Accomodare le tele atorno alla sala incarnate cioè quelle che anno da cadere et nasconderà tetto e gradi (ordinato a Piero Pagolini che l'assetti quanto prima e dice sapere come vanno acomodare).
Accomodare le lumiere che si possino accendere senza averla da calare di sul palco.
Accomodare le torcie che anno a mettere in mezzo alle finestre della sala (ordinate a Piero Pagolini che trovi muratori et legnaiuoli che le accomodi come hanno a stare).

Fol. 25[v]:
Far il Palco della residentia di loro Altezze nel mezzo della sala con balaustri d'intorno.
Tutto questo soprascritto è quello s'a da fare fuora del cottimo.
Hassi da provedere tante panche con la spalliera che empino mezza la sala dal palco di lor Altezza alla porta et dinanzi in verso la scena et il restante della sala. [Descripción en Rossi, pp. 7-17].
Provedere panche da predica cioè telai che così si fece l'altra volta.
Et fare i rosoni del Palco sfondati per cavar il fumo come arrare nella mostra.
Fare le nuvole nel cielo per mettere i frognoli e cavar il fumo (ordinato a Orazio legnaiuolo che le faccia e Piero Pagolini habbia cura di accomodare bene i fornuoli).
Bernardo Buontalenti Architetto di S. A. S.
Adi doi di Marzo 1588 data a M: Girollamo Seriacopi Proveditore delle Fortezze.

Fol. 26[r]: Addì 9 di Marzo 1588
M: Bernardo Architetto ha ordinato che si faccia gran quantità di fiori di carta di tutte sorte. E più N.° 100 fornuoli da olio per varij luoghi della prospettiva e sala secondo il modello che ne farà fare un per mostra Piero Pagolini.
Si faccia fare delle figurine, e animali di più grandezze andate inanzi e indietro e tutte di cartone. E più delle nave, galere, e altro per rappresentare lontananze e il mare.
Il Sig[r] Giovanni Bardi da Vernio questi dì 11 di Marzo a dato il sotto scritto ricordo.

Nel primo intermedio
1. Il fuso [por Necesidad] che sembri di diamante.
2. Acconciare e sederi della nuvola perchè la dea [Necesidad, véase fig. 95] stia di sopra sola et le tre parche sotto d'un pari che tocchino il fuso (dice M: Bernardo essere acconcio).
3. Far le mandole coi raggi ove siano le otto figure delle due aperture del cielo da i lati [Planetas, Astraea].
4. Far adornare Arpe, liuti e altri strumenti che pari sieno fra i raggi celesti far dipigniere le figure che vanno sovr'i segni celesti cioè e 7 pianeti at Astrea.

Nel secondo intermedio
1. Fare le treccie fare le piche.
2. Adornare li strumenti con qualche cosa boscareccia.

Nel terzo intermedio
1. Far il serpente.
2. Apollo finto.
3. Riadornare le Maschere che anno da ballare che son povere [las coppie delfici].
4. Li adornamenti delli strumenti del secondo potranno servire a questi.

Fol. 26[v]:

Nel quarto intermedio
1. Far le ale alle venti della nuvola.
2. Far che le quattro viole parino serpenti...
3. Atromboni qualque inventione che parino serpi.
4. Li strumenti della nuvola si potranno ornare con quelli raggi del primo intermedio.

Quinto intermedio
Addornate gli strumenti della dea et delle ninfe che parino nicchie marine e si ricorda il delfino. (Dice M: Bernardo essere fatto).

Sesto intermedio
1. Pensar alli splendori.
2. Adornare le nuvole che anno da calare di fiori.

Fol. 27[r]: Addì 14 di Marzo 1588
Il S. Emilio ordina...
Che si facciono i rosoni al palco sfondati rispetto al fumo come a ordinato M: Bernardo.
Che si finisca il delfino di carta come a da essere.

BIBLOSARTE

Che si debbia ordinare di mettere le case della prospettiva poi che dice non stanno bene in quel modo che togliano la vista alle nuvole et in somma trovar modo che ogni cosa si finisca e presto.

Fol. 28r: Addì 14 di Marzo 1588
Si è trattato sopra li appiè lavori da farsi per varij servidori della commedia a tutte spese del pittore: Benedetto Petroni da Bagno dipintore. [Caracoles y osos].

Fol. 29r:
[Contrato similar con «Orazio legnaiuolo»].

Fol. 30r: Addì 16 di Marzo 1588
Cialle Fabbri trovate Agnolo di Francesco delle legne di S. A. S. che vengha a *consegnarvi la casa che di ordine* di M: Gio^m: del maestro [véanse pp. 320 y ss.] ci viene prestata per habitatione de' comici sanesi e musici forestieri.

Fol. 30r-34: Addì 16 di Marzo 1588
Littere delle offitii che ciascuno ha d'havere in varij servitij della commedia di S. A. S. [véase p. 501]. Per accendere le lumiere del salone havere cura diligentissima mentre stanno accese secondo che in voce è stato loro detto e sara ricordato da M: Bernardo Buontalenti.
[La descripción de cada trabajo es seguida por los nombres de las cuadrillas de trabajadores referidos, uno de los cuales en cada caso es descrito como «Caporale sopra tutti gli infrascritti»].
A varij servitii del Primo intermedio eletti e approvati tutti da M: Bernardo Buontalenti. Alla prima nugola verso le stanze delli zanni e commedianti.
Al arghano delle dua nugole.
Alla seconda nugola verso il corridore.
Alla seconda nugola della banda di dentro verso le stanze di zanni.
Al altra nugola riscontro alla sud^a dalla banda del corridore.
Le guide della bucha del mezzo nelle aperture del cielo.
Alla nugola della S. Vittoria et di poi ritornino alle 3 nugole che erano di paradiso.
A tirare col verricello in cielo la med^ma nugola per la nuova aggiunta.
Alle lucerne d'accendersi e haver diligentissima cura al fuoco, smocholare e riempiere.
Al secondo intermedio del monte e giardino con le case che voltono. [véanse pp. 321 y s. y el segundo grabado de Epifanio d'Alfiano].
A mandare su il principio del monte con il verricellino.

Addì 17 di Marzo 1588
Alle case verso le stanze di zanni dove è su la musicha.
A scoprire il palco perchè i monte vada su.
A puntelli del monte per quando è salito il monte per sicurtà.
Al terzo intermedio che sono selve che interviene il serpente (fig. 82).
Allo sportello per il quale ha uscire il serpente.
Per fare volare l'Apollo.
Quarto intermedio che rappresenta l'inferno. La nugola di Mad^ma Lucia tirata da dua serpenti.
Al verricello che tira su il diavolo.
A scoprire il palco del diavolo.
Aprire la nugola grande quando è nel mezzo.
Per aprire la bocha del Inferno.
Segue la bocha del Inferno.

Fol. 36r: Addì 18 di Marzo 1588
M: Bernardo Buontalenti Architetto dice che vuole cento rami di fiori di diverse sorte per cinque nuvole del ultimo intermedio et per il monte del secondo, che siano variati fiori come sopra.
Si faccia confichare sotto la scala che va in paradiso delle asse rifesse per la satisfatione delle donne che vi hanno a pratichare...

Fol. 36v:
[La casa de los actores debía ser puesta en orden. Precisas instrucciones a Cialle Fabbro sobre sus responsabilidades diarias: fuego, luz, agua, las habitaciones de los pintores y músicos:]

... si spazzi bene una volta la settimana... che quando si spazzi, sempre si bagna e annaqui acciò la polvere non offenda le pitture e altre cose si *guastono*.

Fol. 39r: Addì 28 di Marzo 1589
I muratori anno a fornir di far i ponti del cielo. Assi da tirare su la nuvola dove va la Vittoria avvi andare su uno per vedere s'ella scuote.
Assi da levare del muro dove passa la nave.
Assi a far delle buche sotto il palco per mettere certi puntelli.
Assi a far passare la nuvola che passa atraverso per vedere si certi crescimenti che si sono fatti danno noia.
e fare calare la nuvola che è nel mezzo per vedere se gli sportelli tornano bene.
e de molti altre cose che non avendo omeni non si puo fornire.

Addì 29 di Marzo.
Dice il S. Gio: de Bardi che occorre provvedere quanto appresso.
Alchune cose alli istrumenti da sonare cioè:

Al primo intermedio

Agiungere a liuti et l'arpe et altri istrumenti delle bande e cose di cartapesta o d'altro che paino razzi di stelle (Fatene fare un disegno da M: Bernardo).

Al secondo intermedio

Che paino boschereccie di fiori o fronde o simili cose (sono ordinate).
Quelle del 2.° possono anco servire per il 3.° e quelle del 1° serviranno per il 4.° e per il 6.°. Avertendo che nel 4.° più nel inferno bisogna fare 4 violini che rassembrino serpenti, come si fece alla commedia (di quello ne dica Bernardo quale si ha fare).

Fol. 39v:

Quinto

Bisognerà far apparire li strumenti conchiglie di mare et simili cose marine.

Addì 30 di Marzo 1589
E necessario far votar tutte le tinelle d'aqua perche puzzano e subito farle *riempire* d'aqua bona con avertir che ve si rimetti dientro i loro bigoncioli e quanto prima. Le ne dica a M: Bernardo perchè insegni qualche modo facile e bene per non havere a portare via l'aqua e per recharla si adoperi barili o 1/2 barili per fare più presto.

Fol. 40r: Addì 5 di Aprile 1589
Se Franc° Rosselli non da fine alle stelle e altro nel cielo, mi si avisi, e parimente al diavolo. ma se li ricordi amorevomente (se li è detto et ha messo mano a dipignerlo).

BIBLOSARTE

Fol. 41r: Addì 6 di Aprile 1589
Debbesi fare come sapete tre mostri marini quali per scritta sono restati a Piero Pagolino al quale commettete si serva dell' ossatura che ha servito al delfino (se li è detto er dice che tutto farà questo quanto prima potrà).

Fol. 41v: Addì 7 di Aprile 1589
Dice il S. Gio^ni si faccia un arpe di Cartone per il zazzerino [Jacopo Peri como Arion; véase fig. 92] che si ha gettare sul delfino. Si dice a Piero Pagolini che per tutto sabato sieno consegnate tutte le branche di coralli anzi paternostri al più tutto domenica. [Los corales ya habían llegado, en ausencia de Francesco Gorini].
Si dice a Piero Pagolini che pertutto sabato sieno finite tutte le serpe... che faccia venire dua sarti subito subito...

Fol. 42r:
[Copia de una carta de Emilio de Cavalieri, a propósito de que el Gran Duque desea asistir al ensayo general].

Fol. 42v: Addì 7 di Aprile 1589
Avertimento del Sig. Giovanni
Si è domandato a M: Bernardo che ricordi quello li resta a ordinare e ricordare per dare fine alle cose acciò S. A. S. resti contenta e servita a tempo.
Dipignere lucifero cioè la testa, le corna, e l'ali e che s'è ricordato a Franc^o Rosselli.
Dipignere l'inferno di dentro cioè sotto il palco. Serpenti del carro di Mad. Lucia e il suo carro che tutto si aspetta a Orazio legnaiuolo.
Accomodare le dua prime nugole con tele e feltri per coprire canapi e travi secundo dimostrerrà M: Bernardo Buontalenti a Piero Pagolini al quale se ne dà commisione tutto di cartone.
Figurine, animali di più grandezze per andare innanzi e indietro, galere, nave e altro.
Un fuso per in mano alle parche che filano.
Fare dipignere le figure [signos zodiacales] che vanno sotto i pianeti e Astrea il che si aspetta a Franc^o Rosselli pittore.
Fare li abiti dipinti per le 9 piche cioè cornachie ovvero gazze.
Fare le alie per i venti secundo la mostra fatta da Gio: Mettid'oro.

Fol. 42v:
Lucifero gigante dal petto in su suolazza ha tre faccia e tre boche e tre anime che le macullj e le alie sieno grandissime
Gerione ha visto da huomo giusto e branche di serpente dipinte a rotelle e coda di scorpione
Pluton e satano dua diavoli adirati
Minos è Re e giudice e siede giudicando l'anime ha la coda lunghissima e tigna, ha corona in capo e a sedere
Centauri e arpie
Minotauro mezzo huomo e mezzo toro
Cerbero gran cane con tre faccie che squarcia e squoia l'anime che li sono sotto adiacere [véase nota 11].

Fol. 43v: Addì 9 di Aprile 1589
Franc^o Gorini fate la rassegna di tutti quelli che servono al primo intermedio e quelli che mancono si mandino a chiamare subito subito.
Michele Caccini e stato chiamato da me e venendo dite ch'aspetti fin che torni.
Nota di roba che erano restate indietro rispetto al guastarsi e però è bene non ci mettere prima mano che la Ser^ma sia in Livorno atteso che quello sarà tempo competente a finirle, e aloro saranno recenti e belle, e così dice M: Bernardo Buontalenti alla presentia del quale si faranno più ricordi.
Stagnuolare col argento il delfino e ombrarlo, si confichi le carte peste alla nave, si riconfichi tutte le tele e si riveda se messo sia tutti li feltri altrimenti si finischa di metterli si dia allora di gesso e terretta come ha stare interamente.
Il resto de' forniuoli che vanno alle nugole fatte di nuovo, e al altre nugole e alle case.
Mettere in opera i Camini delle case e sonno fatti.
I canali sul palco dove hanno a passeggiare le figure d'intornate, nave finte e altro.
Buchare le tele per accendere le lumiere secondo dimostrerà M: Bernardo.
Il palco per loro Alt. Ser^me in mezzo alla sala con balaustri atorno.
Provedere le panche con la spalliera e altra sorte.
Tre mandole con i razzi dove sieno le 8 figure delle dua aperture del cielo.
Fare adornare con taffeta e veli l'istrumenti de musici. Il che si dica al guardaroba.
Li splendori che hanno a essere mesi a oro di metà.

Fol. 44r-v: Addì 9 di Aprile 1589
Nota di quanti hanno a havere scarpe d'oro o d'argento, quali se li ha a pigliare la misura [los nombres coinciden con aquellos que figuran en las listas de Warburg, y con aquellos que aparecen en los dibujos y en el *Libro dei conti*]:

Fra Lazaro di Santa (?)
Domenico Rossini
Jacopo Peri
Ant^o d. il Bardella [Naldi]
Gio: Lapi
Baccio Malespini [Palibotria]
Nicolo Castrato
Ceserone
Gio: Battista del Violino
Raffaello Ghucci
Giulio Romano [Caccini]
Thomaso contralto di Roma
Gio: Battista Ser Jacopi
Durizzio
Zanobi Ciliani
Onofrio Castrato
Mario Luchini
Alberigo Malvezzi
Giovanni del Minugiao
Gio: Franc^o di Roma
Basso Sanese
Lodovico ben levanti
Orazio del S^r Emilio
Piero Masselli
Pierino Castrato
Mongalbo
Fra Lorenzo Frapedi (?)
Orazzino
Ceserone Napoletano
Fra Gir^mo della Annunziata
Placido
Agostino Ballezzano
Alexandro Strigio
Bono Porcelloni
M/Cristofano...
Gio: del Franciosino
Gio: Batt. del Franciosino
Pagolo del Franciosino
Ant. Franc. del Bottigliere
Orazio del Franciosino
Prete Riccio
Tonino del Franciosino
Pagolo Stiattesi
Piero Malespini
Orazio Ben'venuti
Il biondino del Franciosino
Alessandro del Franciosino
Feduccio Feducci
Alfonso Benvenuti (?)
Cosimo Benvenuto
Lorenzino Tedescho
Gio: Franc. di Roma
Luca Marenzio
Celio Basso Sanese
Gio: Franc. del Triboro (?)
Cinaglia Cinaglia
Jacopo Peri
Thomaso di Roma
Antonio Naldi marito dell S^a Vittoria
Fra Bart^o dall Loreto
Basso da Lucca
Vergilio Puto
Fra Bart^o di S. +
Uno detto cetera di Siena
Gio: Arminuolo (?)
Cecchino Ballerino

BIBLOSARTE

+ Ant° Archilei	Fra Polidoro dell' Anunziata
Pierino di Chappella	Cosimo Giorgi
Ant. di Cesena (?) di Siena	Alfonso Benvenuti
Monichivo (?)	Frate Adriano dell' Anunziata
Pierino di M/Cristofano	Agostino di chappella
Franc° Spagninuolo (?) Paggio	Piero (?) del Cartolaio
Adriano Romano	Luca Bruni
Un Prete di Ven° (?)	

Fol. 44r:
Poichè resta a finire la scala finta di nanzi alla prospettiva si dice a Lessandro Pieroni come si metterà a sua opere altri pittori che la finischino. Replicha e prometta darla finita interamente e bene per tutto martedì prossimo.
Jo Alessandro Pieroni prometto dare la scala finita per tutto martedì sera prossima.

Fol. 45r:
Le 4 viole che paiono serpenti dice M: Bernardo ne darà i disegni al guardaroba
Avoltare del taffetta a'tromboni perchè paiono serpe, cosa del guardaroba
Ornare di fiore
Venti otto paia di alie di cartone per i venti secondo la mostra
4 violoni hano a essere coperti di taffetta verde dipinti a scaglie e lumeggiati di oro che paiono serpenti.
Il guardaroba debbe dare il taffetta.
Franc° Gorini fate levare tutte le tele che sono al teatro e sono super i gradi... Fate portare via tutti i sassi smurati di diversi luoghi che ingomberano e danno noia —sone caschari e sconfitti molti e molti fornuoli di banda stagnata però fatelli ritornare al luogo loro overo riporti in munitione.

Fol. 46r: Addì 13 di Aprile
Dovendosi dipigner le alie che vanno a'venti della nugola secondo la mostra fatta da M: Gio: Mettidoro e approvate da M: Bernardo Buontalenti si è interrogato detto M: Giovanni che dica per quanto le voglia fare risoluramente e per li ultimo e minore suo pregio.
Poichè Piero Pagholino non spedisce li molti lavori che ha presso a fare levateli la commissione de coralli. ch'alla fine si troverà modo di fare senza li sua onde meglio potrà finire l'altre molte cose che lui va abbracciando.
Diteli caldamente che finisca le mani del diavolo acciò in tutti li modi resti finito interamente sabato sera altrimente mi lamenterò di lui.

Fol. 46v: Addì 14 di Aprile 1589
Dovendosi domenica provare la commedia con tutte le circonstantie si debbe fare questo appresso per vitto delli accademici, musici, lavoranti e altri, cioè

[Mesa para 10 para Buontalenti; la misma para las señoras. Tantas mesas como puedan ser acomodadas en el salón.
1 pan, 1 pieza de queso, 1 frasca de vino para cada trabajador.
Pan, vino, fiambre, queso para los intérpretes y los músicos.
Vino para ser almacenado en una habitación oscura.
10 libras de almendras para las señoras.
Copas y servilletas.
Pan y vino para los tramoyistas después del Intermedio tercero].

Fol. 48r: Addì 18 di Aprile 1589
1. Avertire che quelli che operano nel cielo quando s'apre e sta aperto si lassano vedere che he una brutissima e bisogna ripararci.
2. La testata del foro principale vicino al piano della terra si vede per lungo spatio andar tremando e sventolando come se di dentro la tela fusse scossa.
3. Gli huomini son troppo lenti doppo che sono usciti l'istrioni del palco a far quello che gli anno a fare.
4. La nugoletta del quarto intermedio ove va la Lucia bisogna dintornarla di qualche collore ove le spicchi più e chè differenta da quel cielo perchè la nugola spicchi più.
5. Se nel Plutone si vedessino gli occhi più sfavillanti e di fuoco apparirebbe meglio assai.
6. Se quella scena dorata si potesse un poco rasettare farebbe meglio.
7. Il cielo vuole essere alluminatissimo ma avertiscali che non se veggano i lumi ma il reflesso che vada quanto si puo negli iddei.
8. Alla nave bisogna il timone e quando la si gira che paia che la vadi per *forza d'esso timone.*
9. Nel mezzo di lumi quanto su può.

Fol. 49r: Addì 20 di aprile 1589
Franc° Gorini fate dare di terretta a'telai del salone del banchetto acciò Bronzino li faccia dipignere. e non sendo cucita la tela si cucia questa notte in tutti i modi.

Fol. 50r: Addì 22 di Aprile 1589
Fate levare la sbarra di legname fra la Loggia de' Lanzi e S^to Pietro Scheraggio e le trave che sono atraverso acciò il passo resta libero.
Le sbarre di legname atraverso la loggia de magistrati e di nanzi alla porta non si tochino perchè stanno bene e non danno alcuna noia e così dice S. A. S.

Fol. 50v: Addì 25 di Aprile
M: Bernardo et Orazio legnaiuolo dicano che havendosi a fare la commedia oggi a 8 giorni hanno di bisognio quanto appresso cioè.
Pittori n.° X overo XII et tutti buona gente per riattar tutta la prospettiva et le mute delli intermedi che tutto si è stazzonato nel provarla tante volte...

Fol. 51r: Addì 27 di Aprile 1589
Poichè si debbe havere in ordine la commedia per tutto lunedì accio martedì seguente si possa recitare. e Bernardo Buontalenti haveva distolto i pittori cioè Benedetto Petroni quale sebbene era restato di lavorare con più pittori, haveva mutato proposito, et Gio: Sani legnaiuolo venuto per fare il palco di S. A. S. era stato licenciato con sua lavoranti dal Buontalenti, il S. Emilio ha resoluto che Bernardo trovi legnaiuoli e pittori lui, avertendo di fare cose necessarie, e con risparmio, altrimenti la farà patire al Buontalenti.
Si è detto a Bernardo che trovi pittori e legnaiuoli caso non ce ne sia tanti, risponde che de' legnaiuoli ce ne ha bastanza, e non sapere donde si possa havere de' pittori.
Disse ancora il S. Emilio che non si trovando pittori si pigli di quelli de' Pitti pur che si seguitino le quatre storie al olio. atteso che quelle debbono andare inanzi a tutte l'altre cose, e la commedia debbe essere prima, e poi la Sbarra.

Fol. 52r: Addì 29 di Aprile
Vi si replicha che facciate a sapere a tutti i lavoranti che tornino a lavora*re domenica fino a mezzo giorno. acciò si avanzi più tempo che si può.*
Essendoci chi ha fatto assegnamento su le alie del drago cioè quelle di taffetta e su'vestiti del mazzuolo che porta il drago, e parimente de' vestiti delle cornachie, vi si dice che volta per volta che li darete li scriviate, e nel ri-

BIBLOSARTE

ceverli vediate se li havete rihavuti tutti e manchando nulla contrasegnate perchè a qualch'un rocherà a pagharli.

Fol. 52ᵛ: Addì 3 di Maggio
Venerdì certissimo vuole S. A. S. rifare la commedia et noi altri potremo mettervi li amici.
Lunedì vuole si rifaccia più politissimamente et vi ritornerà S. A. S. la Gran Duchessa e tutti i signori et si farà una commedia corta corta...

Fol. 53ʳ: Addì 3 di Maggio 1589
Vedete se mancha nulla delle robe di hieri...
Hora che è fatto la commedia non credo occorra tanti operanti...

Addì 4 di Maggio 1589
Havendosi domani fare la comedia domandate M: Bernardo Buontalenti quello bisogni...

Fol. 53ᵛ:
... Domani che si farà la commedia.

Fol. 54ʳ: Addì 5 di Maggio 1589
Ritenghasi al Zanaiuolo tutta la pagha di questa settimana per che si lassò rubare un pezzo di cacio e portò fuora di casa roba.

Fol. 55ʳ: Addì 10 di Maggio
Secundo il disegno di M: Bernardo Buontalenti si debbe fare 30 abiti alla Greca [véase p. 314] e N.° 8 per quelli che hanno a governare il Carro di S. A. S. [para la *sbarra*].

Fol. 66ʳ: Addì 13 di Maggio
Si è detto a M: Bernardo per parte di S. A. S. che sia lunedì a ordine per fare la commedia.

Fol. 67ᵛ-68ʳ: Addì 10 di Giugno
Debbesi fare quanto appreso per conto della commedia e del salone secundo la voluntà et resolutione del Emilio de' Cavalieri cioè

[Quitar los asientos.
Derribar el estrado gran ducal.
Pinturas en la escalera a restaurar por Francesco Rosselli sin costo.
El dosel rojo se debe guardar en cajas.
El telón y el escenario se deben quitar, al igual que las nubes y otra maquinaria, y bien amarrado para prevenir el peligro de hundimiento.
Todos los demás artículos deben ser metidos en cajas, pero todos marcados con letras o números para permitir que sean fácilmente identificados y recolocados en sus lugares numerados sobre el escenario.
Serpiente al armario.
Debe limpiarse el polvo cada mes.
Arreglar cualquier daño del salón].

Il Gorino faccia rimettere insieme tutti i sgabelli, riporli sotto la chiave acciò non se ne habbia a paghare per la poco cura e diligentia.

292 El largo y paulatino proceso de evolución que condujo desde el Intermedio al *melodramma* queda reflejado en el hecho de que en fecha tan temprana como 1565 Vasari ya aspiraba a unificar Intermedio con comedia (*Opere*, ed. Milanesi, VIII, p. 572, «Descrizione dell'apparato...»), mientras simultáneamente se representaba, en la *Mascherata della genealogia degli dei*, una silenciosa procesión de carrozas alegóricas (ibíd., VIII, pp. 587 y ss.). Aún más: a Giovanni de' Bardi, quien en su escena de Apolo y Pitón de 1589 parecía estar en el camino hacia la unidad psicológica y dramática, lo podemos ver tan tarde como en 1608, escribiendo versos para uno de los absolutamente incoherentes Intermedios que fueron representados para la boda de Cosimo II (Intermedio cuarto: Triunfo de Amerigo Vespucci, *Descrizione*, 40; cf. nuestra p. 355 y Solerti, *Albori...*, I, p. 109, n. 2).

294 Solerti (*Albori...* I, p. 43 y s.) adopta esta clasificación de Warburg. Desafortunadamente, sin embargo, los errores tipográficos en la edición original del presente texto (en la cual *musica mondana* fue registrada como 1, 4, 5, en lugar de 1, 4, 6; y *musica humana* como 2, 3, 6, en vez de 2, 3, 5) parecen haber escapado a su conocimiento. Sobre esta clasificación véase H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (Halle, 1905), pp. 164 y ss., y G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto* (Halle, 1929).

295 Más imágenes pictóricas de las festividades de 1589: **La pintura de Pellegrino Tibaldi en Bolonia, Pinacoteca (n.° 575): a la izquierda, las Piérides transformadas en urracas; en primer plano, tres diosas; a la derecha, las Musas.** ¿No podría ser esta obra, realizada por el artista que fue maestro de Carracci, una evocación de las representaciones teatrales de 1589?

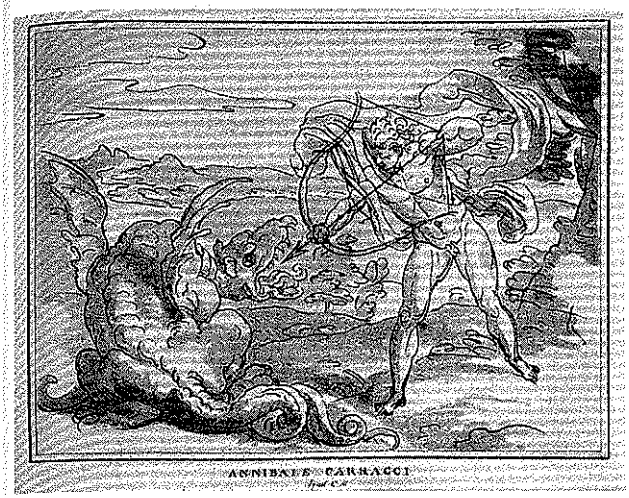
Una pareja (y mitológicamente hablando una continuación) de esta pintura es el *Apolo y las Musas* de Pellegrino Tibaldi, en Parma, Reale Galleria, n.° 191. Corrado Ricci, *La R. Galleria di Parma* (Parma, 1896), p. 90, considera que ambas obras son las tapas de clavicémbalos.

En la Sala de Estampas del British Museum se conserva una reproducción de C. M. Metz de un dibujo de Annibale Carracci (fig. 91) de Apolo matando a Pitón que está claramente influido por el dibujo de Buontalenti. Según una amable comunicación del Sr. Campbell Dodgson, forma parte de una serie de grabados realizados a partir de obras de maestros antiguos, evidentemente con destino para su publicación en un libro de título desconocido que no se puede identificar con la obra de C. M. Metz, *Imitations of Ancient and Modern Drawings* (Londres, 1789).

El dibujo a pluma con aguada, ahora en Casa Horne, Florencia (n.° 5.812, 281 x 232 mm, catalogado como Parigi, *Balletto del 1586*, fig. 93), es indudablemente una representación del Arion de 1589; al compararlo, el dibujo del álbum de la Biblioteca Nazionale (fig. 92) parece una copia de la misma mano.

También es indudablemente obra de Buontalenti el dibujo de la colección Henry Oppenheimer. Fue el profesor Fischel quien atrajo nuestra atención sobre él, y su reproducción es posible gracias a la amabilidad de K. T. Parker en su calidad de ad-

BIBLOSARTE



91. *Apolo y Pitón,* grabado a la manera de Annibale Carracci, C. M. Metz, Londres, British Museum.

92. *Arion,* dibujo, Bernardo Buontalenti, Florencia, Biblioteca Nazionale.

93. *Arion,* dibujo con acuarela, Florencia, Casa Horne.

BIBLOSARTE

94. *Fortuna,* dibujo, Bernardo Buontalenti, Londres, colección Henry Oppenheimer.

95. *Necesidad,* dibujo, Bernardo Buontalenti, Florencia, Biblioteca Nazionale.

BIBLOSARTE

ministrador de la colección Oppenheimer (fig. 94). La figura es la de la «Fortuna giovevole ad Amore» del Intermedio sexto, y es descrita por Rossi como sigue:

> Fortuna Giovevole ad Amore. Una giovane donna d'aspetto grave, e con semplice acconciatura; la vesta di ricco velluto pagonazzo con fregi d'oro dappiè, e dinanzi, e pieno tutto 'l busto di borchie d'oro, e 'l cinto di gioie: nella destra, come vogliono alcuni, che la sua statua, quando ciò significa, si dipignesse: teneva in mano il corno della Dovizia, e un' Amorin sotto 'l braccio.

Aquí, también, la descripción coincide con precisión con el dibujo.

Cuatro dibujos, representando los decorados para los Intermedios primero, segundo, tercero y sexto, y probablemente del propio Buontalenti, han sido publicados por James Laver, «Stage Designs for the Florentine Intermezzi of 1589», *Burlington Magazine*, 60, n.º 351 (junio, 1932), pp. 294-300. El primer dibujo se corresponde exactamente con el grabado de Carracci; en el tercero, *Apolo ha desaparecido, y el segundo se distancia algo* del grabado de Epifanio d'Alfiano. Esto puede deberse al lapso de tiempo transcurrido entre la realización del dibujo y su grabado.

Los grabados de Carracci y Epifanio d'Alfiano han sido ahora reproducidos por Carl Niessen, *Das Bühnenbild* (Bonn, 1927), lám. 26.

295 Sobre Oreste Vannocci Biringucci, véase el ensayo de H. Heydenreich en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 3, n.º 7 (1931), pp. 434 y ss.

296 **Rossi, *Descrizione*, 71, describiendo el Intermedio sexto, menciona una «Vesta», pero con una pandereta. El dibujo de Buontalenti, fol. 74**, probablemente representa la vestal que aparece en el Intermedio primero (Rossi, 29), entre los héroes de los cielos (véase nota 53) —motivo por el que el propio Warburg tachó el interrogante que aparece en este punto en su texto publicado.

299 Los ***Tarocchi* (de origen ferrarés)** han sido publicados por P. Kristeller (Berlín: Graphische Gesellschaft, 1910). Para su lugar en la historia del arte véase Mary Pittaluga, *L'incisione italiana nel Cinquecento* (Milán, 1928), p. 126, n. 27; sobre su relación con otra iconografía enciclopédica véase Julius von Schlosser, «Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura», *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 17 (1896), pp. 13-100, y especialmente 80-83.

La representación de Talía, sentada en el suelo sin el círculo que representa la esfera, pone de manifiesto la tradición a la que pertenecen; según Martianus Capella, *De nuptiis*, I, pp. 27 y s., la novena Musa, que queda fuera mientras las ocho esferas son asignadas a las ocho Musas restantes, es Talía, que pertenece a la tierra y está sentada sobre un campo de flores; véase también la asignación de Plutarco al plano terrenal de una Musa (*Symposium*, IX p. 14, cap. 6) y su caracterización de Talía como la Musa de los granjeros y la patrona de las plantas y las semillas (cap. 4).

Los *Tarocchi* siguen la tradición académica medieval al asignar la novena esfera al *Primum Mobile*, pero el diseño de la imagen correspondiente revela una vez más un origen clásico. Este ángel danzante, con la esfera en una mano como una bola, procede de una ménade que golpea su pandereta en un éxtasis dionisiaco: Hauser, *Neu-Attische Reliefs* (Stuttgart, 1889), tipo 24. Esta misma figura aparece entre los dibujos tomados de modelos de la Antigüedad del cuaderno de dibujo de Jacopo Bellini del Louvre, ed. C. Ricci (Florencia, 1908), I, lám. 50.

El **grabado de Gafurius** (fig. 96) apareció por primera vez sin comentario en ***Practica musice* (Milán, 1496)**. Fue repetido en *De harmonia musicorum* (Milán, 1518), esta vez acompañado de un comentario y de dísticos en los cuales se explica toda la disposición de Musas, Esferas, Planetas, Modos y Notas musicales. (*IV, 12, fol. 93v y ss.*). Acerca de la asignación de Talía a la tierra, Gafurius tiene esto que decir:

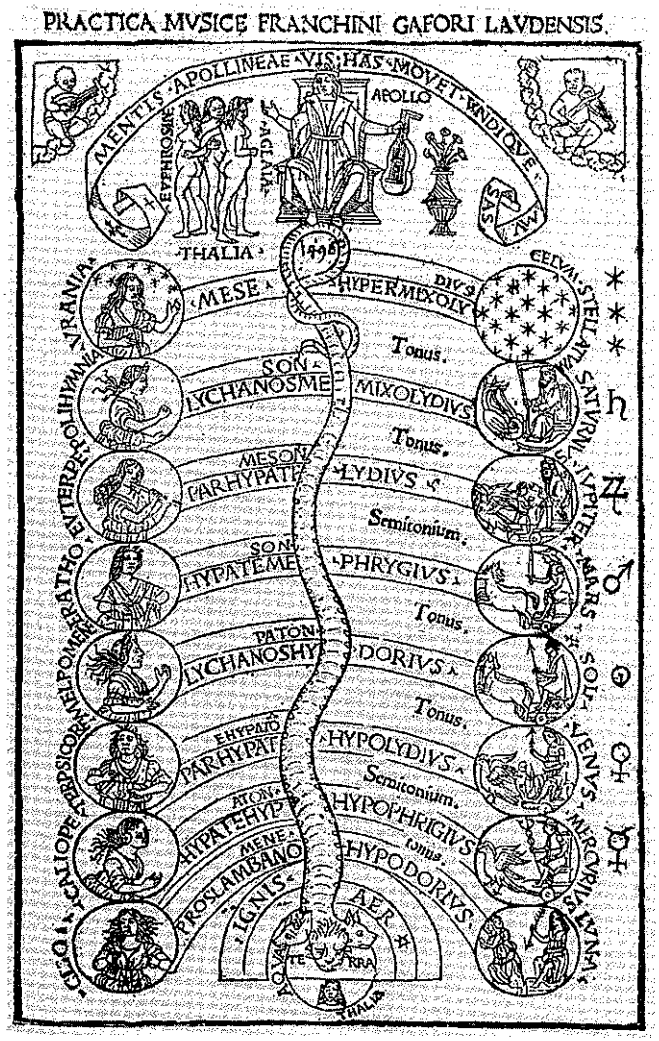
> Thaliam enim primo subterraneam veluti silentium ponunt. Constat quidem apud Marcum Tullium [Somnium Scipionis V; cf. Boethius, De institutione musicae I. 27] terram (quod sit immobilis) silentio comparatam, quam Tricipiti Cerbaro Apollineis pedibus substrato comparant.

Como representación de la tierra «silenciosa», Talía adquiere de este modo un curioso compañero; el *signum triceps*, símbolo de las tres caras del tiempo. En la tradición humanística petrarquiana —véase Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Studien der Bibliothek Warburg, XVIII (Leipzig, 1930), pp. 12 y ss.— éste es identificado con Apolo, como símbolo del mundo subterráneo, la zona silenciosa del cosmos, que no vibra en armonía con la música de las esferas. Desde este punto, hay un pequeño paso para identificar al sabueso de tres cabezas del infierno con el *signum triceps*, como en algunas ilustraciones del *Ovide moralisé* (Panofsky, op. cit., p. 19 y fig. 13).

Los dísticos impresos en la edición de 1518 de la obra de Gafurius son los siguientes:

> Germinat in primo nocturna silentia cantu,
> Quae terrae in gremio surda Thalia iacet.
> Persephone et Clio spirant, Hypodorius ergo
> Nascitur, huic ortum prosmelodos generat.
> Dat Hypochorda sequens Phrygium, quem parturit ipsa
> Calliope, interpres parturit atque deum.
> Tertius ostendit Hypolydi exordia nervus,
> Terpsicore occurrit, ordinat alma paphos.
> Melpomene et Titan statuunt (mihi crede) modum, qui
> Dicitur in quarto Dorius esse loco.
> Vult Eratho quintum Phrygio perscribere nervum,
> Mars quoque non pacem, praelia semper amans.

BIBLOSARTE



96. *Practica musice,* grabado de Gafurius, Milán, 1496.

BIBLOSARTE

> Lydius Euterpes Jovis et modulamen habebit,
> Dulce tonans, iussit sexta quod esse fides.
> Septeno Saturnus agit Polyhymnia nec non,
> Principium Mixolydius unde capit.
> Uraniae octavum dum perscrutatur amicum,
> Versat Hypermixolydius arte polum.

También se pueden encontrar en la *Occulta philosophia* de Agrippa de Nettesheim (II.26; ed. 1533, p. clix), publicada por primera vez en 1531, pero existente en una copia manuscrita de 1510 en la Universitätsbibliothek, Würzburg, Cod. Ch. Q. 50 (información tomada de un próximo estudio sobre Agrippa de Nettesheim a cargo de Hans Meier). En esta primera versión de 1510, Agrippa no incluye los dísticos; presumiblemente, por tanto, los toma de Gafurius. Su autor puede haber sido el propio Gafurius o alguien muy cercano a él (véase el poema sobre las esferas del humanista milanés Lancinus Curtius, al cual Gafurius cita en repetidas ocasiones, IV.10, fol. 89ᵛ).

La frase «Mentis Apollineae vis has movet undique Musas», sobre la cabeza de Apolo en el grabado, está tomada del **pseudo-Ausonio: Ausonio, ed. Peiper (1886), p. 412, «Incertorum, olim cum Ausonianis edita», n. 3; también *Anthologia latina*, ed. Riese, II (1906), p. 134, n. 664.** El pentámetro que lo acompaña, «In medio residens complectitur omnia Phoebus», es invocado por Gafurius en su comentario (IV.9, fol. 83ᵛ) como evidencia de la asignación del Sol al modo dorio: lo que nos lleva de nuevo al cosmos musical de Bardi y a los tratados de renovación teórica de la *Camerata*. La posición de Apolo-Sol, como la figura central entre los planetas, se corresponde con la posición central del dorio entre los modos. En Bardi, el dorio tiene un lugar de honor como el epítome y la encarnación de la entera armonía de las esferas, y, al mismo tiempo, se convierte en el vehículo del nuevo estilo «hablado» que expresa el hombre y sus emociones. Véase Bardi, «Discorso sopra la musica antica» en Doni, *Trattati*, II (1763), p. 224: «...e che il tuono dorio per esser nel mezzo delle corde appropriato al parlar dell'uomo, è più degli altri pregiato e reverito».

Lo que hizo posible equiparar al Sol con el modo dorio fue el establecimiento de equivalencias creadas en el siglo X entre los modos eclesiásticos medievales y los de los antiguos griegos —por las cuales, como resultado de la lectura errónea de Boethius IV.15, el sistema antiguo fue alterado casi por completo—; véase Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 2.ª ed. (Berlín, 1920), pp. 10 y ss. Éste es el sistema que encontramos en Gafurius; que también toma de Boethius, *De institutione musica*, ed. Friedlein (Leipzig, 1867), I, 27 y IV, 15, su asignación de tonos a los planetas.

Apolo-Sol aparece en dos ocasiones en el grabado de Gafurius: una, como soberano de una esfera; en la secuencia de anillos representando a los planetas, en la cual el grabador ha utilizado **como modelo los grabados de los planetas de Baldini**, y la otra, en lo alto como el guía de las Musas y las Gracias, tal y como es descrito por Macrobio (*Saturnalia*, I, 17.13): «*Apollinis simulacra manu dextera Gratias gestant, arcum cum sagittis sinistra*».

Así es como Apolo aparece en un códice de Múnich del comentario de Remigius sobre Martianus Capella (Clm. 14271, fol. 11ᵛ): en su carro con briosos caballos *all'antica*, sostiene su arco y sus flechas en una mano y las Gracias, en una bandeja llana con un asa, en la otra. En monedas atenienses, reproducidas por J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie, Apollon* (Leipzig, 1889), 21, Apolo sujeta de forma similar a las Gracias sobre un disco plano con un mango. Puede ser que otros manuscritos conformasen el camino a través del cual tal representación de Apolo —para la que el texto del comentario de Remigius no aporta precedente alguno— había llegado al artista responsable del códice de Múnich. (Sobre Clm. 14271, véase p. 591, nota 22).

La tradición que tiene su origen en Macrobio (véase nota 40), según la cual la Musa supernumeraria nace de la armonía de las otras ocho, es seguida por Mythographus III (véanse pp. 732 y ss.); por Bocaccio; por Coluccio Salutati (*Epistolarium*, VII, 22, ed. F. Novati, II, pp. 346 y ss.); por la novela francesa *Les échecs amoureux* de 1370-1380, véase Abert, *Romanische Forschungen*, 15 (1904), p. 899, y por el comentario a la última, escrito en la segunda mitad del siglo XV (inédito, París, Bibliothèque Nationale, Cod. Fr. 143, fol. 41ᵛ).

Ficino, en su *epístola a Agli*, «*De divino furore*», en *Opera* (1576), I, pp. 612 y ss., cita el pasaje de Macrobio; y en su comentario al *Ion* de Platón, dedicado a Lorenzo el Magnífico (*Opera*, II, pp. 1281 y ss.), sigue la clasificación de Macrobio al pie de la letra. Por otro lado, sin embargo, Ficino abandona este rígido paralelismo y describe el cosmos en términos de un proceso gobernado por leyes:

> Necessitatem esse mundi animam... Deinde quod dicit Parcas ad Sirenum motus harmonicos canere, accipe fatales vires ad effectum per coelestes motiones influxusque procedere. Sedes Necessitatis filiarumque eius ostendunt fatalis ordinis firmitatem... Cantare est per temporum intervalla ea congruitate digerere singula, qua divina mens momento quidem intuens temporibus digerenda praescribit. Hinc fit ut Parcae omnes temporanea cantent.

(*Epitome in decem dialogis de Justo*, en Ficino, *Opera*, II, pp. 1434 y ss.). El pasaje de Platón (*República*, 10) que Ficino glosa aquí es exactamente el mismo que el que Bardi había convertido en espectáculo teatral.

299 La relación entre las fiestas cortesanas y el arte visual, como algo basado en la transmisión literaria: Rossi (*Descrizione, 66*) describe a la Armonía tal y como aparece en el Intermedio sexto junto a Apolo, Baco y el Ritmo.

> ...l'Armonia, con una lira di quindici corde in mano... le mise similmente in capo una corona con sette gioie, ma tutte eguali, e la vestì di sette colori, cioè di quegli, che furon vestite tutte l'Armonie del primo intermedio, e la veste adornò di ricami, e di bei fregi di gioie, e l'acconciatura, anch'ella fu di gran pregio, e di nobile adornamento.

BIBLOSARTE

Las siete *gioie* también hacen referencia a las siete Armonías; véase Rossi (*Descrizione*, 22), sobre el Intermedio primero.

Esta descripción fue adoptada por Cesare Ripa en su *Iconologia*, la colección de imágenes alegóricas que continuó utilizándose como fuente para los artistas hasta el siglo XVIII; véase Emile Mâle, «La clef des allégories peintes et sculptées au XVII[e] siècle et au XVIII[e] siècle», *Revue des Deux-Mondes*, 97 (1927), reimpreso en su *L'art religieux après le Concile de Trente* (1932). Véanse el texto y la figura en la primera edición ilustrada de Ripa, *Iconologia* (1603), p. 26:

> Armonia. Come dipinta in Firenze dal gran Duca Ferdinando. Una vaga, e bella donna con una Lira doppia di quindici corde in mano, in capo haverà una Corona con sette gioie tutte uguali, il vestimento è di sette colori, guarnito d'oro, e di diverse gioie.

Siguiendo a Ripa, Ben Jonson introdujo a la Armonía en su *Masque of Beauty* (1608-9; en sus *Works*, ed. Gifford y Cunningham, III, p. 13):

> Armonía, un personaje cuyo vestido tenía algo de todos los otros, tenía su ropa pintada por completo de figuras. Su cabeza estaba cubierta por una corona de oro, teniendo en ella siete joyas igualmente dispuestas. [Nota de Jonson. Así descrita en *Iconologia* de Cesare Ripa; su explicación a las siete joyas de la corona alude al comentario de Pitágoras, con Macrobio, lib. 2, *Somnium Scipionis* de los siete planetas y sus esferas]. En su mano una lira, sobre la que se apoya.

Ripa (ed. de 1603, p. 240) también extrajo su figura de la *Inventione* de la *Descrizione* de Rossi (1589), 7 («Apparato»).

300 El listado de las máscaras para el Intermedio primero, contenido en las *Memorie* de Serjacopi, sigue exactamente el orden de aparición de los personajes, por lo que la caracterización de las figuras mitológicas puede ser entendida a partir de las descripciones de las máscaras —con una excepción: las otras seis Armonías que acompañan a la Armonía Doria no se incluyen, porque eran «tanto naturalmente e con tal rilievo dipinte che parean vive» (Rossi, pp. 18 y ss.).

Esta lista proporciona un ejemplo clásico del «elaborado simbolismo» con la ayuda del cual el espectador estaba capacitado para identificar las figuras sobre el escenario: el «huomo che mostri denti ma pocho» pretendía sugerir el sobrenombre o el apellido de Lucius Siccius Dentatus, cuya anécdota es narrada por Valerius Maximus en sus *Facta et dicta memorabilia*, III, 2, 24, ed. Kempf (Leipzig, 1888), 24; él aparece entre los héroes como un ejemplo de «Fortitude».

El elenco de intérpretes, para los cuales debían ser hechos zapatos de plata y oro, coincide con las inscripciones en los dibujos de Buontalenti y con la lista redactada por Warburg a partir del *Libro dei conti*, así que una comparación de las tres listas permite asignar el nombre de un actor a cada parte.

Además de Giambologna (Giovanni da Bologna), Bartolommeo Ammanati y Valerio Cioli son mencionados los siguientes artistas visuales:
Alfonso Parigi: Baldinucci, III, p. 19; Colnaghi, *A Dictionary of Florentine Painters* (Londres, [1928]), p. 201.
Francesco di Domenico Rosselli: Colnaghi, p. 234. Un cuadro, *Nacimiento de María*, en los fondos de los Uffizi: Ángeles apareciendo desde lo alto entre las nubes, una dócil *ninfa* florentina visible tras una puerta del fondo.
Benedetto Tornaquinci.
Nigi (o Dionisio) di Matteo (Tanfani Centofani, *Notizie di artisti...pisani* [Pisa, 1897], pp. 136 y ss.).
Santi Maiani.
Domenico dell'Atticciato (Tanfani, pp. 137 y ss.).
Piero Fici.
Orazio Graziadio.
Fabritio.
M. Francesco.
Salvadore di Piero.
Francesco di Matteo.
Piero Pagolino.
Michele di Antonio Scultore.
Cialle Fabbro.
Agnolo di Francesco.
Gio: Mettidoro.
Michele Caccini (existen pruebas de que Giovanni Battista Caccini tomó parte en el trabajo en 1589: Thieme-Becker, ver la voz «Caccini»).
Alessandro Pieroni (Tanfani, pp. 11-20; Colnaghi, p. 214).
Benedetto Pieroni (Tanfani, pp. 81 y ss.; Colnaghi, p. 208).

303 El cuaderno de dibujo de Buontalenti presenta a Apolo como n.º 26 y a Júpiter con el n.º 27.

303 Este círculo estrellado tiene sus precedentes en los festivales del Quattrocento, en los cuales en ocasiones una procesión triunfal marchaba en círculo: canción de carnaval de Lorenzo el Magnífico, «Canzone de' sette pianeti», *Opere*, III (Bari, 1914), p. 251, y el poema de Naldo Naldi sobre el tema «Elegia in septem stellas errantes sub humana specie per urbem Florentinam curribus a Laurentio Medico Patriae Patre duce iussas more triumphantium», en *Carmina illustrium poetarum italicorum*, VI (Florencia, 1720), pp. 436 y ss.

En Pésaro, durante la boda de Costanzo Sforza y Camilla d'Aragona en 1475, los Planetas atravesaron el salón en solemne procesión: *Descrizione...*, ed. Tabarrini (Florencia, 1870), pp. 43 y ss. (para el Sileno de esta mascarada, véase la fig. 88).

En la mascarada de Leonardo de 1489 en Milán, el movimiento del firmamento como un todo fue conseguido mediante una máquina. A pesar de la implícita continuidad del movimiento circular, sin embargo, la acción en cierto sentido anulaba la premisa básica de la procesión, pues, mientras cada

BIBLOSARTE

planeta rodeaba a los novios, la maquinaria paraba y el dios daba un paso adelante para cantar sus palabras de homenaje —exactamente como en mascaradas representadas posteriormente—. El mismo tipo de maquinaria sobrevivió, junto a otras técnicas visuales, en la presentación de las esferas en mascaradas posteriores: Ben Jonson, en su *Masque of Beauty* (*Works*, ed. Gifford y Cunningham, III, p. 14), utilizó dos equipos de maquinaria, uno para el movimiento de las estrellas fijas y otro para el de los planetas.

Un epigrama de Konrad Celtis, V.14, ed. Karl Hartfelder (Berlín, 1881), p. 103, que compara la danza de las constelaciones alrededor de la tierra inmóvil con una danza o *moresca*, bailada «alrededor de una bella mujer», es significativo pues asocia la danza circular de las estrellas con una forma precisa de danza popular. Sin embargo, no fue hasta el siglo XVI —en unión con los esfuerzos de los humanistas para reconstruir la *Gesamtkunstwerk* tal y como la conocían los antiguos griegos— cuando la danza de las estrellas, *chorea astrorum*, se transformó finalmente en un ballet.

El anónimo autor del *Trattato sulla musica degli antichi*, citado por Warburg (p. 303), había sido precedido por Rinaldo Corso en su *Dialogo del ballo* (1554), construido sobre el modelo de Luciano. Ambos, Corso y el anónimo autor, suponían que la antigua danza coral, tal y como se danzaba en Delos, había constado de tres partes: la estrofa imita el movimiento del firmamento en una dirección; la antiestrofa copia el movimiento de los planetas en la dirección opuesta; y el epodo representa la quietud de la tierra inmóvil.

Las antiguas especulaciones de los clásicos y los cristianos sobre el movimiento celeste como una danza y sobre las correspondencias entre este movimiento y el de las danzas y las melodías terrestres (sagradas), fueron también bien conocidas en el siglo XV. En el siglo XVI, estas imágenes filosóficas generales devinieron en algo específico, al vincularlas a autoridades gramáticas y métricas, así que pudieron ser aplicadas en la práctica a formas de baile del momento.

Este interés específico en el baile como una forma de arte no compartido por los humanistas y los filósofos del Quattrocento se reflejó en un aumento del interés por el *De saltatione* de Luciano, una obra conocida con anterioridad pero poco citada. Sir Thomas Elyot, en su *Boke Named the Governour* (1531), t. 1, caps. 19-25, ed. Croft (Londres, 1883), I, pp. 203 y ss., sigue a Luciano al asignar a la danza un importante papel en la educación. A mediados del siglo XVI llegó Corso; y al final del siglo apareció *Orchestra* (1594) obra de Sir John Davies, también basada en el modelo de Luciano: ed. A. B. Grosart (Londres, 1876), I, pp. 159 y ss. Comparar con el surgimiento del ballet en Francia como resultado de la reforma de métricas basadas en fuentes antiguas.

Además de Luciano, las fuentes métricas de Rinaldo Corso incluían la *Ethymologicum magnum* (primera impresión Venecia, 1499; edición común Venecia, 1549), fol. 148^{v}, ver la voz «προσῴδιον»; véase R. Reitzenstein, *Geschichte der griechischen Etymologica* (Leipzig, 1879), pp. 220 y ss. El anónimo autor del *Trattato* probablemente manejó el *De orthographia...* de Marius Victorinus (s. l., 1584), p. 77.

Según O. Crusius, «Stesichoros und die epodische Komposition in der griechischen Lyrik», en *Commentationes Ribbeck.* (Leipzig, 1888), p. 12, la más antigua interpretación de la estructura tripartita de la oda, en términos de movimiento coral y movimientos celestiales, procedía de una obra perdida de Ptolomeo. Corso interpoló esta interpretación en la descripción de Luciano de la danza de Delos (*De saltazione*, 16), fundándose parcialmente en la propia versión de Luciano de la danza original (ibíd. 7). La interpretación de la estrofa como el movimiento del firmamento y el de la antiestrofa como el movimiento planetario aparecen también en Macrobio (*Commentarium in Somnium Scipionis*, II, 3.5) en una armónica interpretación del Zodiaco atribuida, una vez más, a Ptolomeo: véase Franz Boll, *Studien zu Claudius Ptolemaeus* (Leipzig, 1894), p. 165. El relevante pasaje de Macrobio es citado en el mismo contexto —aquél del significado simbólico de las danzas de la Antigüedad— por Patrizzi en su *Deca istoriale*, lib. 4, pp. 220 y ss.

La importancia teórica de la danza estelar circular era paralela a su popularidad real en el baile de finales del siglo XVI. En 1596 una *Mascherata delle stelle* de Rinuccini fue interpretada en Florencia (Solerti, *Albori...* II, p. 57; I, p. 27). En 1608, apareció la obra de Francesco Cini *Notte d'amore*, en la cual la Luna aparece y baila como una cazadora, y las estrellas, como ninfas: Solerti, *Musica, ballo e drammatica* (1905), pp. 261 y ss.

Aquí, también, la dependencia de la mascarada inglesa de sus equivalentes italianos es clara. En 1613, Thomas Campion escribió su *Lords Maske*, para la cual Inigo Jones puso en escena una «danza coral» de estrellas: Campion, *Works*, ed. Vivian (Oxford, 1909), pp. 89 y ss. Cuatro dibujos de Jones para este efecto, que no incluyen la danza de la estrella, se conservan en la colección del duque de Devonshire (véase *The Walpole Society*, XII, pp. 48 y ss.). En *A Maske* de John Milton (*es decir, Comus*, 1634), ed. Beeching (Londres, 1928), p. 52, Comus y su séquito bailan una *morris*: «We that are purer fire/ Imitate the Starry Quire...» (I. 111).

Bardi no incluye el círculo estrellado bailado como un ballet. El plan original, según el cual los planetas habrían aparecido sobre sus carruajes, más bien sugiere que lo que se pretendía era una procesión triunfal. La única danza real en los seis Intermedios tenía lugar en el tercero, la cual fue también, en palabras de Warburg, la que más lejos «avanzaba» hacia el resurgimiento de la Antigüedad. Aquí una interpretación de la métrica de la poética antigua como movimientos de danza, en el sentido antes señalado, transformó la *battaglia pitica* en una danza interpretada por Apolo y la gente de Delfos. La importancia dada a esta danza se refleja en el hecho de que un bailarín fue elegido para el papel de Apolo (véase anteriormente, nota 133: Agostino Ballezzano).

Patrizzi aporta pruebas de que la descripción del *nomos pythikos* hecha por Pollux se considera, por lo general, como referida a la danza;

BIBLOSARTE

> ...sia dunque a bastanza provato, che anche nell'Orchesi, e nello speziale ritmo, si adoperarono i medesimi piedi poetici ed armonici; e s'aggiunga, che gli antichi, queste tre cose insieme accompagnarono: poesia, armonia, e orchesi...

(*Deca istoriale*, pp. 353 y ss.; cf. pp. 226 y ss.) Un pasaje similar de Zarlino, mencionado anteriormente, aparece ya en la edición veneciana de 1558. Julius Caesar Scaliger (*Poetices libri 7*, publicado póstumamente en 1561) recoge tanto la danza de las esferas —con estrofa, antiestrofa y epodo— como la *nomos pythikos* bailada, tomada de Pollux.

La utilización de metros antiguos para la danza fue uno de los puntos principales del programa de la Académie de Musique et de Poésie, fundada por Jean-Antoine de Baïf, en 1571; sobre esto, véase principalmente M. Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf* (París, 1909), pp. 451 y ss., y H. Prunières, *Le ballet de cour en France* (París, 1914), pp. 63 y ss. Los mismos esfuerzos intelectuales que condujeron a la aparición de la ópera en Florencia, donde el impulso humanista fue lírico, se estaban trabajando en Francia, donde —siendo el énfasis métrico— originaron el ballet (véase el ensayo «Fiestas mediceas en la corte de los Valois» en este mismo volumen).

305 Las más antiguas nociones de la danza de las esferas también sobrevivieron en formas de rituales. **R. Hartmann, «Zur Frage nach der Herkunft und den Anfängen des Sûfitums», *Der Islam*, 6 (1916), p. 53,** rechaza la interpretación de la original danza giratoria de los derviches como danza astral, según habían establecido anteriormente Adalbert Merx, *Idee und Grundlagen einer allgemeinen Geschichte der Mystik* (Heidelberg, 1893), y **Carl Friès, *Das Zagmukfest auf Scheria* (1910), pp. 101 y ss.** Sin embargo, **hay testimonio en los círculos mas íntimos de la orden de Mawlawiyah que demuestran una indudable conexión con las ideas platónicas de ritmo y armonía cósmica. El poeta persa y fundador de la orden de Mawlawiyah, Jalal ad-Din ar-Rumi, recita:**

> **Nuestra danza circular, amada alma, es de naturaleza puramente espiritual.**
> **Evita en la danza el más leve gesto de orgullo.**
> **Nuestra danza es exaltada más allá del más alto firmamento;**
> **este misterio es insondable, preguntas en vano.**
> **Nuestra danza se realiza sobre la base de la tierra,**
> **y, sin embargo, hace girar los astros, y le acompañan las estrellas.**
> **A nuestra danza no la limitan los altos campos celestes,**
> **pues no conoce límites superiores ni confines.**

Tomado de *Auswahl aus den Diwanen des grössten Dichters Persiens*, trad. Vincenz von Rosenzweig (Viena, 1838), p. 171. Ibíd., p. 165: **«Gira tú mismo al ritmo de las esferas por encima de todas las sectas y sus engaños».**

Si tenemos en cuenta la información aportada por su biógrafo persa, que Jalal habitualmente bailaba su danza mística mientras cantaba acompañado por la flauta, y que, cuando el éxtasis del amor caía sobre él, abrazaba y giraba en torno a una columna que había en su casa (recogido de la biografía de **Devletshah,** reproducida en ***Mesnevi*, trad. Georg Rosen, Múnich, 1916, p. 45), entonces lo que aparece ante mí es una cita coreográfica de Platón.**

Ahora se entiende por qué aquellos derviches que habían alcanzado el más alto nivel de iniciación eran conocidos como «palos», según Lucy Garnett, *Mysticism and Magic in Turkey* (Londres, 1912), p. 32. En esta obra, además, una unión mística sobre la idea de esferas concéntricas y de sus ejes. El hecho de que el clásico *tekkeh* en Konya, donde Jalal trabajó y murió, fuese conocido como el «Salón de los sonidos celestiales» (ibíd., p. 64), me parece una deliberada alusión al cosmos de Platón con su armonía de las esferas. La danza de los derviches pretende expresar la armonía de la creación, en la cual ellos giran como las estrellas del empíreo (ibíd., p. 126).

Acerca de la influencia del pensamiento neoplatónico sobre la danza de los derviches, véase Nicholson en la *Encyclopedia of Religion and Ethics* de Hastings, XII, p. 11.

Es evidente, en cualquier caso, que el propio Jalal ad-Din ar-Rumi atribuyó una interpretación astral a la danza de la orden de Mawlawiyah, que él había fundado: véase E. H. Whinfield, *Masnavi i Ma'navi* (Londres, 1887), pp. 181 y ss. Incluso introdujo la anamnesis platónica del alma, su rememoración de la armonía de las esferas.

Un fenómeno análogo aparece en la adopción de danzas rituales de la Antigüedad por la primitiva Iglesia cristiana: en este caso, también, las danzas fueron adoptadas por completo con su interpretación filosófica tradicional como una imitación de los movimientos de las estrellas. Véanse los estudios de G. P. Wetter, *Das christliche Mysterium* (Göttingen, 1921), p. 115, y «La danse rituelle dans l'église ancienne», *Revue d'Histoire et de Littérature Religieuses*, 8 (1922), pp. 254 y ss.; también G. R . S. Mead, «The Sacred Dance in Christendom», en *The Quest 1910-1913*, reed., *The Quest Reprint Series* (1921), p. 115. El Himno de Jesús en los Hechos del Evangelio de San Juan en traducción alemana en E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*, 2.ª ed. (Tübingen, 1924), pp. 186 y ss.

315 **El turbante griego que llevan los habitantes masculinos es también oriental;** véase anteriormente, p. 277.

315 Una primera aparición de la *ninfa* en Dante: las bailarinas en la esfera celeste. *Purgatorio*, XXXI, 106: Matelda conduce al poeta a la «danza delle quatro belle», la danza de las cuatro encantadoras Virtudes, que cantan: «Noi siam qui ninfe e nel ciel stiamo stelle».

315 La ninfa que lleva una cesta también se puede encontrar en la **pintura atribuida a Fray Carnevale en el Palazzo Barberini de Roma.**

BIBLOSARTE

319 **Sólo ahora (8 de septiembre de 1905) he podido encontrar que Nietzsche, en su *Nacimiento de la tragedia*, trata con extensión sobre los orígenes de la ópera. ¡¡Pero qué equivocadamente en relación con el proceso histórico!! (Cap. 19):**

> **La persona artísticamente incapaz produce algún tipo de arte para sí mismo, precisamente por ser antiartístico. Por no tener idea de las complejidades dionisiacas de la música, transforma el deleite por la música en una retórica de pasión racional, oral y tonal, en el *stilo rappresentativo*, y en un placer sensual del vocalismo. Al ser incapaz de tener visiones, echa mano de operarios y escenógrafos.**

(En otras palabras, ¡exactamente al revés!).

321 **C. Lozzi, «La musica e specialmente il melodramma alla corte medicea», *Rivista Musicale Italiana*, 9 (1902), pp. 297 y ss., especialmente, pp. 312 y ss.,** publica documentos sobre Peri, Caccini, Giovanni Battista del Violino, Antonio y Vittoria Archilei, y la familia **Franciosini (carta de 1603).**

Sobre Isabella Andreini, Vittoria Piisima y sus compañías de teatro veáse el reciente libro de Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles* (Londres, [1931]), pp. 237-240, p. 307, pp. 310-314, pp. 316 y s., pp. 305 y ss., pp. 311y s. y pp. 315 y s.

323 *Sobre esto véase* ahora **Angelo Solerti, *Le origini del melodramma, Testimonianze dei contemporanei* (Turín, 1903), (textos). Ídem, *Gli albori del melodramma*, 3 vols. (Milán, Palermo y Nápoles, 1904-1905).** En esta obra: vol. I, pp. 42 y ss., las festividades de 1589; vol. II, pp. 19 y ss., extracto de la *Descritione del apparato* de Rossi.

Ídem, **«Laura Guidiccioni Lucchesini e Emilio de' Cavalieri», *Rivista Musicale Italiana*, 9** (1902), pp. 797 y ss.
R. Haas, «Die Musik des Barock» (1928), en *Handbuch der Musikwissenschaft*, pp. 17 y ss.; bibliografía, pp. 94 y ss.

323 El nombre Bylifelt es mencionado también en el *Ruolo della Casa* del Gran Duque Ferdinando (véase p. 321), p. 11: «Diversi huomini d'Architettura, Pittura et altrj magisterij», incluyendo «M. Jacopo Bellifelt orafo ducati 20».

324 Tanto la descripción como el grabado aparecen en la edición ampliada preparada por el propio Cartari (Venecia, 1571), pp. 304 y 302. Ésta pudo, por tanto, haber servido a Bardi como fuente.

324 Sobre la relación entre las ideas de Bardi y Patrizzi, véase supra p. 391. Sin embargo, no hay prueba de que Bardi fuera influido por la obra de Patrizzi, *Nova de universis philosophia* (Ferrara, 1591).

324 La fuente de Bardi para la figura de Astraea es citada en la *Descrizione* de Rossi, 28: «Agellio», es decir, Aulo Gellio, en la descripción de la Justicia en sus *Noctes atticae*, XIV, 4.

En el ***Quadriregio* de Frezzi (Florencia: Pacini, 1508),** una xilografía (fol. P 3r.) representa a Astraea como a una *ninfa*.

A finales del siglo XVI, Astraea empieza a aparecer frecuentemente en la poesía cortesana: **la reina Isabel de Inglaterra es ensalzada como Astraea,** esto es, tanto como «Virgo» y como «Justitia»: George Peele, *Descensus Astraeae* (1591), y *Anglorum feriae* (1595), en sus *Works*, ed. A. H. Bullen (Londres, 1888), I, pp. 361 y ss., II, pp. 343 y ss.; y los «versos acrósticos» de Sir John Davies sobre las palabras ELISABETHA REGINA, «Hymnes of Astraea» (1599), en sus *Works*, ed. A. B. Grosart (Londres, 1876), I, pp. 129 y ss.

Rinuccini, en su prólogo a la representación de *Dafne* en la casa de don Giovanni de Medici en 1611, elogia a su propia benefactora, María de Medici, como «di virtù, di valor novella Astrea»: véase A. Solerti, *Albori...*, II, p. 104.

Astraea también figuró en fiestas cortesanas en otros lugares: en la mascarada de Ben Jonson *The Golden Age Restored* (1615), en *Works*, ed. Gifford y Cunningham (Londres, 1897), III, p. 102, Astraea destierra la edad de la vulgaridad y nos hace entrar en la edad de oro. De nuevo, el Intermedio segundo en Florencia en 1608 tiene como asunto «Il ritorno della Vergine Astrea».

327 La confusión en Bardi de Delos con Delfos, el escenario mitológico de la victoria de Apolo sobre la serpiente Pitón, bien puede proceder del hecho de que todos los teóricos de la danza siguen a Luciano al dar prioridad a Delos y a sus danzas rituales.

El Delfos fundador de Delfos es identificado como un hijo de Neptuno por Tzetzes, en sus escolios a la *Alexandra* de Lycophron, v. 208, ed. Scheer, II (Berlín, 1908), p. 89. Este pasaje es citado en el comentario a Ovidio publicado en Venecia en 1586 (p. 114 n. 2), y pudo así ser conocido por Bardi.

327 **Sobre esto** véase **«Sandro Botticelli» [en este mismo volumen].**
Los grabados para el *Driadeo d'amore* de Luca Pulci, en la edición de Lorenzo Peri de 1546 (véase P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, n.º 341b): fol. C. A. 9r, ninfa con vestido y cabello al viento; fol. C. B. 6r, con corpiño y larga lanza. Los mismos grabados aparecen en una edición del siglo XV (s. l., s. a., Kristeller n.º 341a). *La edición cuatrocentista (s. l., s. a.)* de *los Canti carnescialeschi* de Lorenzo, Biblioteca Riccardiana 518, raros 276, citada por Bandini como impresa en Florencia por Morgiani en vida de Lorenzo, tiene, en el fol. 2r: «La canzona delle Nimphe e delle Cicale». Según Solerti, *Gli albori*, I, p. 19, n. 2, esta colección fue reimpresa por S. Ferrari en la Biblioteca di Letteratura Popolare (Florencia, 1882). Todas las ediciones posteriores —desde *Tutti i trionfi...*, ed. Lasca, Florencia, 1559, pasando por las ediciones de Lucca y Cosmopoli de 1750, hasta las *Opere* de Lorenzo, ed. Simioni, II (Bari, 1914), pp. 252 y ss.— leen «fanciulle» por «nimphe».

BIBLOSARTE

328 El prefacio de Marco da Gagliano reproducido por Solerti, *Gli origini del melodramma* (Turín, 1903), pp. 78-89.

328 El *Carro del Sole* aparece en la edición ilustrada de Raffaello Gualterotti (1579). Este carro también analizado en [Cosimo Gaci], *Poetica descritione d'intorno all'inventioni della Sbarra combattuta in Firenze nel cortile del Palagio de' Pitti in honore della Sereniss. Signora Bianca Capello, Gran Duchessa di Toscana* (Florencia, Giunti, 1579), (Bigazzi 3.456).

328 La *Rappresentazione di Febo e Pitone o di Dafne* publicada por Angelo Solerti (*Nozze Cavalieri-Tedeschi*, Florencia, 1902). Sobre el papel de lo pastoral en la evolución de la ópera y el ballet, véase Prunières, *Ballet de cour*, p. 79, n. 1.

Enfatizado más fuertemente en el texto alemán del presente ensayo que en el italiano.

328 La referencia de Warburg a *La disperazione di Fileno* fue retomada por Angelo Solerti, Laura Guidiccioni Lucchesini y Emilio de' Cavalieri que estudiaron los dibujos, *Rivista Musicale Italiana*, 9, n.° 4 (1902), pp. 811 y ss. Reimpreso en Solerti, *Albori...*, I, pp. 53 y ss. La pieza fue representada en 1590.

328 El ejemplar de la obra de Pavoni en la colección de Tito Cappugi, utilizada por Warburg, no pudo ser localizado posteriormente; fue, por tanto, inasequible a Solerti (*Albori...*, I, p. 46 n. 1). Ahora, sin embargo, la Biblioteca Nazionale de Florencia ha adquirido un ejemplar en el mercado de libros antiguos; restos de una antigua y borrada marca revelan que éste es el antiguo ejemplar de la biblioteca florentina.
Adiciones a la bibliografía:

> Descrizione / del regale / Apparato / per le nozze della Serenissima / Madama Christiana /di Loreno / moglie del serenissimo Don / Ferdinando Medici / Ill. Granduca / di Toscana. / Descritte da Raffael Gualterotti Gentil' / huomo. Fiorentino. / In Firenze, / appresso Antonio Padovani. 1589. En-4.° (Bigazzi 3469).
>
> Li sontuosissimi Apparecchi, Trionfi, e Feste, fatti nelli Nozze della Gran Duchessa di Fiorenza... Et la Descrittione de gl' Intermedij rappresentati in una Comedia nobilissima... Stampata in Fiorenza et in Ferrara per Vittoria Baldini. Et ristampata in Venetia per Ludovico Larduccio 1589.

22. Disertaciones histórico culturales sobre el Quattrocento en Florencia

331 Publicado como «Kulturgeschichtliche Beiträge zum Quattrocento in Florenz», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 3, n.° 4 (Augsburgo, 1930), pp. 195 y ss.

331 La teriaca [N. del T.: remedio contra el veneno de serpiente] y su preparación es analizada por Thomas Cantimpratensis en su obra *De natura rerum* (inédita, citada aquí a partir del *Cod. Rehdig.* 174 de la Stadtbibliothek, Breslau); traducción libre al alemán de Konrad von Megenberg (muerto en 1374), *Buch der Natur*, ed. Franz Pfeiffer (Stuttgart, 1861, p. 284); una versión alemana modernizada y con notas por Hugo Schulz (Greifswald, 1897).
Cod. Rehdig. 174, fol. 144r:

> Tirus, ut dicit Jacobus et liber rerum, serpens est in partibus Jericho circa solitudines Jordanis. Est autem serpens infestus avibus et animalibus et maxime ovis avium que utique cum ipsis avibus comedit et transglutit. Cuius carnes confecte quasi electuarium cum quibusdam que admiscentur omne toxicum venenum expellunt et eradicant. Hec confeccio tiriaca dicitur. Ferunt nonnulli hunc ante passionem Christi nullum habuisse remedium et infestum hominibus fuisse maxime; contigisse autem ipso die qua Christus in cruce suspensus est unum ex hiis serpentibus infestatissimum circa partes Jerusalem comprehensum et ad latus Christi in cruce suspensum et ex illa die omne genus ipsius serpentis suscepisse virtutem in effusione sanguinis Christi remedium efficacissimum contra omne venenum. Aristoteles. Draconis genus in terra illa est ubi tyri serpentes sunt in terra Ethiope et de ipso accipit tyhicon genus veneni quod est irremediabile malum. Cum autem contra omne venenum tyriaca valet, contra ipsius tyri venenum quod dicitur tyhicon nichil valet.

Merece la pena considerar cómo la idea de «unum ex hiis serpentibus...ad latus Christi in cruce suspensum», que representa un intento de otorgar una sanción cristiana a la antigua creencia del poder curativo de las serpientes, podría relacionarse con la compleja tipología iconográfica por la cual el levantamiento de una desvergonzada serpiente es tomada como la prefiguración de la crucifixión de Cristo en el Antiguo Testamento. La base textual para esta conexión se encuentra en los vv. 21, 8, donde a Moisés se le ordena poner una serpiente sobre una vara, después de lo cual «todo aquel que sea picado cuando mire hacia la vara, vivirá»; y en Juan 3, 14, donde Jesús, refiriéndose a este mismo pasaje del Antiguo Testamento, promete a Nicodemo la salvación del alma a través de la ascensión del Hijo del Hombre.

La imagen de la serpiente descarada junto a la cruz se encuentra en los más tempranos repertorios de la tipología iconográfica. Es mencionada por Benedict Biscop, Abbot of Wearmouth y Jarrow, en la narración de sus viajes a Roma: Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*, Quellenschriften, ed. Eitelberger e Ilg, 7 (Viena, 1896), pp. 48 y ss. En un poema, describiendo el ciclo de pinturas sobre la vida de Saint Gall, en Saint Gall, el monje Ekkehard IV (muerto alrededor de 1060) recoge la inscripción:

> Si tibi serpentis noceant ictus ferientis,
> Aspice serpentem, cito te facit ille valentem.

(Schlosser, p. 179). En la *Biblia pauperum*, el *titulus* para la escena de la Crucifixión y para sus modelos del Antiguo Testamento dice lo siguiente: «Lesi curantur Serpentem dum specu-

BIBLOSARTE

lantur». Sobre precedentes para esta iconografía, véase Henrik Cornell, *Biblia pauperum* (Estocolmo, 1925), pp. 120 y ss.

La serpiente y su mágico poder curativo son llevados a una curiosa yuxtaposición con la Crucifixión en una popular versión ilustrada del Nuevo Testamento, compilada probablemente hacia 1400, y llamada *Die neue Ee*, en Vollmer, *Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters*, IV (Berlín, 1929), p. 124. Tras relatar el lamento de Jesús en la cruz «Tengo sed», el texto prosigue:

> Sie namen auch ein plindsleich und teten sie in ein ror und hueben ims zu dem mund, das in der wurm vergifft het. Jesus tet den segen umb sich, den man zu dem trank tuet, darzu muess man des wurms pluet haben.

Thomas Cantimpratensis (seguido por Konrad von Megenberg) menciona la autoridad de Plinio (*Historia naturalis*, XXIX, 4. 22) para el uso de la carne de serpiente como remedio para su picadura, y recoge la leyenda de san Pablo en Malta de los Hch. 28, 3-6; Cod. Rehdig. 174, fol. 144v:

> Morsus eius irremediabilis perhibetur. Tumorem quoque et inflacionem inducit. Quod utique sciebant illi qui cum Paulo mare evaserunt. et vipera invadente manum Pauli eum credebant in tumorem convertendum et subito casurum et mori...

Fue como consecuencia de ideas religiosas como éstas, por las que durante muchos siglos la serpiente, la criatura sagrada para Asclepio, confirió su autoridad a dos sustancias medicinales en particular: una fue la teriaca, un antídoto hecho con carne de serpiente (receta que, transmitida por Galeno, se decía que había sido concebida por el médico personal de Nerón, Andrómaco); y la otra era cierto barro conocido como *terra sigillata* o, debido a su relación con el milagro de san Pablo, *terra Melitensis* (tierra maltesa) o *terra Sancti Pauli:* Peters, *Aus pharmazeutischer Vorzeit*, 2.ª ed. (Berlín, 1899), p. 159. Ambos antídotos fueron pasando de un festejo o feria a otro, o así nos lo narra Garzoni, por vendedores ambulantes que promovían su venta, mostrando su propia supuesta inmunidad a la picadura de serpiente.

La fuente de Garzoni, Mattioli, el autor de un comentario a Dioscórides, fue él mismo autor de una compleja receta de teriaca. Este remedio fue un importante artículo comercial; su demanda en Italia era mayor en Florencia y Venecia. Había tanto fraude que los gobiernos de la ciudad dispusieron que se elaborasen en ceremonias públicas (un grabado boloñés representa la elaboración de la teriaca en el patio del Archiginnasio) y obligaron a que las dosis fuesen selladas como garantía de su autenticidad. Peters, op. cit., p. 159, reproduce sellos utilizados con este fin: uno, para *terra melitensis*, lleva las letras S. P. y una serpiente.

El *cassone* que representa un vendedor de teriaca ha sido atribuido por Berenson, *Dedalo*, 12 (1932), p. 192, a Rosello di Jacopo Franchi. Stradanus representó la captura de víboras para usos medicinales (grabado de Galle: Peters, op. cit., p. 31) y pintó un fresco en el Palazzo Vecchio de Florencia mostrando a un vendedor de teriaca en la feria de San Giovanni. Un vendedor ambulante adornado con serpientes —como en el *cassone*, y también en el palazzo del Tè— es representado por Pinturicchio en la Sala del Credo de los Apartamentos Borgia en el Vaticano.

El significado ritual de la serpiente, particularmente en la religión de los indios americanos, fue tratado por Warburg en una conferencia que aparecerá en un próximo volumen de sus escritos.

331 Una noticia literaria casi exactamente contemporánea aparece en la obra de Scaligero, *Poetices libri*, 7 (1561), I, p. 18 («Saltatio»): en el transcurso de la descripción de la danza pírrica de los espartanos, relata que él mismo ha tomado parte en una representación de dicha danza ante el emperador Maximiliano.

Sobre las danzas con espada en la Antigüedad: Eugen Fehrle, «Waffentänze», *Badische Heimat*, 1, n.º 2 (1914), pp. 161 y ss. Como tradición germánica: Kurt Meschke, *Schwerttanz und Schwerttanzspiel im germanischen Kulturkreis* (Leipzig, 1931). Las danzas de espada y las «morris» de Inglaterra han sido recogidas, descritas y publicadas, con sus melodías, en dos series: Cecil J. Sharp, *The Sword Dances of Northern England*, 3 vols. (Londres, 1911-1913); Cecil J. Sharp y Herbert C. MacIlwaine, *The Morris Book*, 5 vols. (Londres, 1907-1913). Véase también Violet Alford, *Peeps at English Folk-Dances* (Londres, 1923).

Durante algunos años, Franz Pospisil del Museo de Moravia, en Brno, ha estado reuniendo un registro cinematográfico de todas las danzas de espada europeas; ya ha filmado un gran número de danzas, principalmente eslavas y vascas.

Sobre las danzas moriscas *(moresche)* en el arte pictórico, véase pp. 140 y 246.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

Volumen 2

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

La Antigüedad italiana en Alemania

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

23. Durero y la Antigüedad italiana (1905)

El tesoro de dibujos y grabados antiguos de la Kunsthalle de Hamburgo conserva dos famosas representaciones de la muerte de Orfeo: un apunte de Alberto Durero del año 1494 (fig. 97) y el único ejemplar conocido de un grabado anónimo del círculo de Mantegna, que sirvió de modelo a Durero (fig. 98). La feliz casualidad de que ambos estén en la colección de Hamburgo no hubiera bastado para justificar que nuestra conferencia diera comienzo con estas dos imágenes, cuyas reproducciones he solicitado de la junta organizadora[1]. En realidad, lo que me ha inducido a ello ha sido el convencimiento de que no han sido suficientemente valoradas en su calidad de documentos de la historia de la reintroducción de la Antigüedad en la cultura moderna, ya que su análisis revela una doble influencia de la Antigüedad en la evolución estilística del primer Renacimiento.

La reduccionista y todavía influyente doctrina clásica de la «serena grandeza» ha impedido un análisis más profundo de este material. Hasta el momento no se ha subrayado con qué claridad la estampa y el dibujo demuestran que ya en la segunda mitad del siglo XV los artistas italianos buscaban en el redescubierto tesoro de la Antigüedad tanto modelos para la representación de una enérgica gestualidad patética como de la serenidad idealista clásica. Con la intención de obtener esta perspectiva más amplia me pareció que podría resultar valioso abordar el análisis histórico-artístico de la *Muerte de Orfeo* ante un auditorio de filólogos y pedagogos para quienes el «influjo de la Antigüedad» sigue teniendo la gravedad e importancia que tenía en el Renacimiento.

Para mostrar gráficamente el influjo de esta corriente de patetismo en la resurrección de la Antigüedad, la *Muerte de Orfeo* nos ofrece el punto de partida desde el cual avanzar luego en distintas direcciones. En primer lugar, puede demostrarse, lo que hasta ahora se ha pasado por alto, que la representación de la muerte de Orfeo en el grabado italiano está animada por un verdadero espíritu antiguo, ya que es indudable que su composición —tal y como se desprende de la comparación con pinturas de vasos griegos (cfr. figs. 99, 100. Roscher, M. L., *Orpheus*, figs. 10, 11)— se remonta a una obra antigua perdida, tal vez de la muerte de Orfeo o quizá de Penteo. El característico lenguaje gestual patético del arte de la Antigüedad, tal y como lo había acuñado Grecia para esta misma escena trágica, determina aquí directamente la configuración de su estilo.

Este mismo proceso puede observarse en un dibujo de Turín del círculo de Pollaiuolo (fig. 102) sobre el que nos ha llamado la atención el profesor Robert; el hombre que coloca su pie sobre el hombro del enemigo caído mientras le agarra por el brazo reproduce la figura de Agave tal y como apa-

BIBLOSARTE

97. *Muerte de Orfeo*, dibujo, Alberto Durero, Hamburgo, Kunsthalle.

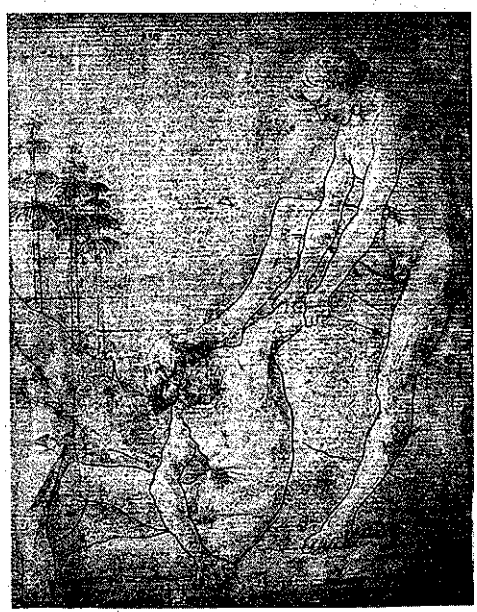
98. *Muerte de Orfeo*, grabado del norte de Italia, Hamburgo, Kunsthalle.

BIBLOSARTE

99. *Muerte de Orfeo,* detalle de un jarrón de Nola, París, Louvre.

101. *Muerte de Orfeo,* grabado de Ovidio, *Metamorphosis,* Venecia, 1497.

100. *Muerte de Orfeo,* basado en un jarrón de Chiusi, de *Annali,* 1871.



102. *Escena de combate,* dibujo, Antonio Pollaiuolo, Turín, Palazzo Reale.

BIBLOSARTE

rece en un sarcófago de Pisa: descuartizando a su hijo Penteo llevada por el delirio dionisíaco. La muerte de Orfeo aparece en otras obras de género muy diverso; por ejemplo, en el Cuaderno de dibujos del norte de Italia propiedad de Lord Rosebery, en El Plato de Orfeo de la colección Correr, en una placa del Museo de Berlín y en un dibujo de Giulio Romano (?) del Louvre. Todos ellos demuestran la vitalidad con que se había generalizado en el medio artístico esta fórmula arqueológica del patetismo *[[Pathosformel]]* inspirada en una representación clásica de Orfeo o de Penteo.

Una prueba más contundente de este mismo fenómeno la encontramos en la xilografía de una edición veneciana de Ovidio de 1497 (fig. 101). La imagen, que ilustra la narración dramática del trágico final de Orfeo, se remonta —tal vez en conexión inmediata con la estampa italiana— al mismo original antiguo, representando incluso una versión más completa (véase, por ejemplo, la ménade vista de frente). Resuena aquí en forma de imagen la verdadera voz, tan íntima para el renacimiento, de la Antigüedad: la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisíaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana; así lo demuestra el más antiguo drama italiano debido a Poliziano, el *Orfeo,* que hablando en estilo ovidiano fue representado por primera vez en 1471 en Mantua. Es así como la muerte de Orfeo recobra la claridad de su acento, ya que en esta danza trágica —la primera obra del famoso erudito florentino— el sufrimiento de Orfeo aparecía dramáticamente encarnado, dirigiéndose persuasivamente en su propia lengua italiana a la sociedad renacentista de Mantua, la cual conocía la imagen de la muerte de Orfeo por la estampa del anónimo grabador italiano.

Mantua y Florencia coincidían aquí en su intento de incorporar al Renacimiento la representación de las fórmulas genuinamente antiguas de la apasionada expresión corporal o espiritual. Los florentinos, bajo la influencia de Poliziano, alcanzaron un estilo mixto, inestable, que amalgamaba la observación realista de la naturaleza con referencias idealistas a modelos autorizados de la Antigüedad en el arte o la poesía, tal y como lo prueban algunas obras de Botticelli y, sobre todo, los *cassoni* de Jacopo del Sellaio (fig. 103), en los que se representa la leyenda de Orfeo inspirándose en Poliziano. Por su parte, Antonio Pollaiuolo, continuó en el mismo espíritu de Donatello, transformando sus bases de la Antiguedad en un estilo más consistente a través de la exuberante retórica del músculo, como se manifiesta en sus desnudos en movimiento. Entre el delicado movimiento de Poliziano y el manierismo vehemente de Pollaiuolo se sitúa el *pathos* heroico y teatral con el que se expresan las figuras de Mantegna.

Mantegna y Pollaiuolo se convirtieron en modelos para Durero aproximadamente en la misma época en que lo hizo la *Muerte de Orfeo:* en 1494, Durero copió la *Bacanal con sileno* y la denominada *Batalla de Tritones* de Mantegna, y en 1495 hizo el dibujo de unas mujeres raptadas por dos hombres desnudos tomado, sin lugar a dudas, de un modelo perdido de Antonio Pollaiuolo. Estas cuatro imágenes del *pathos* de los años 1494 y 1495 cobran una gran importancia para la comprensión del concepto de la Antigüedad pagana que poseía Durero, ya que siguió estos modelos detalladamente en la ejecución de su primer grabado mitológico: el erróneamente conocido como *Hércules.* Probablemente, esté basado en una versión humanista de la leyenda de Zeus y Antíope, aunque la antigua denominación de Bartsch es sin duda la más acertada: *Los celos.* Lo que Durero pretendía realizar era una imagen temperamentalmente antigua y, en consonancia con los artistas italianos, otorgar a la Antigüedad el privilegio estilístico de la representación gestual de las emociones; de ahí también la afectada vivacidad de una de las primeras xilografías mitológicas de Durero, la que representa la cólera de *Hércules* (lámina 127). Desde que en 1460 los Pollaiuolo hubieran introducido grandes lienzos con los trabajos de Hércules en la decoración del palacio de los Me-

BIBLOSARTE

103. *Orfeo, cassone,* Jacopo del Sellaio, Viena, Colección Lanckoronsky.

104a y b. *David,* escudo de cuero, Andrea del Castagno, Filadelfia, Colección Widener.

BIBLOSARTE

dici, esta figura mitológica se había convertido en el símbolo de una super-humanidad emancipada. Por ello, en 1500 un *Hércules* de Pollaiuolo había encontrado su camino hasta Nuremberg, sirviendo de modelo para el *Hércules y las Harpías* de Durero.

Aunque ninguna de las figuras de *Los celos* es creación original de Durero, la obra sigue perteneciéndole en su más amplio sentido, pues, si bien la angustia estética moderna por la autonomía del individuo le era completamente ajena, su orgullo de artista no le impedía apropiarse de la herencia del pasado. A la agitación pagana meridional, Durero opuso instintivamente la frialdad propia del carácter de un ciudadano de Nuremberg, dando a sus figuras gesticulantes el eco de una serena fuerza de resistencia.

Pero la Antigüedad no sólo llegó hasta Durero a través de Italia en la forma de un estímulo dionisíaco, sino que también lo hizo como claridad apolínea; en su búsqueda de las proporciones ideales del cuerpo humano siempre tuvo presente el *Apolo de Belvedere* y midió la naturaleza con las proporciones que daba Vitruvio. Estas fáusticas meditaciones sobre las proporciones le mantuvieron hechizado de forma creciente a lo largo de su vida; por el contrario, pronto dejó de agradarle el barroco manierismo a la antigua. En 1506, estando en Venecia, los italianos consideraron que su obra no era un «arte de espíritu antiguo y, por ello, no era bueno»; y el mismo año en que Leonardo y Miguel Ángel canonizaban en sus batallas ecuestres el *pathos* heroico del guerrero, los jóvenes pintores venecianos consideraban la *Gran Fortuna* de Durero como un árido experimento extraño al espíritu antiguo tal y como ellos lo imaginaban; esto último resulta tan razonable para nosotros como incomprensible debió parecerle a Durero, quien no sólo había construido la figura según la proporción vitruviana, sino que además su figura de Némesis ilustraba detalladamente —como descubriera Giehlow[2]— un poema latino de Poliziano.

Pero lo que los italianos echaban de menos era algo que el propio Durero rechazaba con plena conciencia: el *pathos* decorativo. Ello explica probablemente un pasaje de la misma carta de Durero: «Und das Ding, das mir vor eilf Johren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr. Und wenn ichs nich selbs säch, so hätte ichs keim Anderen geglaubt» [Ya no me complace aquello que tanto me agradaba hace once años; si no lo dijera yo mismo, de boca de ningún otro lo hubiera creído]. En mi opinión, que argumentaré en detalle más adelante, «aquello» de hacía once años era precisamente la serie de estampas italianas dedicadas al *pathos* que había copiado entre 1494 y 1495 con la convicción de que representaban la auténtica manera del gran arte pagano.

Durero pertenecía al grupo de aquellos que, ya desde mediados del siglo XV, luchaban contra el lenguaje gestual barroco que se abría camino en el arte italiano; resulta pues completamente equivocado considerar el descubrimiento del *Laocoonte* en 1506 como la causa del nacimiento de aquel estilo barroco romano de gestos grandiosos. El descubrimiento del *Laocoonte* fue sólo un síntoma de un proceso estilístico interno, y su lugar se encuentra en el cénit, no en el inicio, de la «corrupción barroca». Se trataba simplemente de aquello que desde hacía tiempo se buscaba en la Antigüedad y que, en consecuencia, hacía tiempo que había sido encontrado: una forma trágicamente estilizada para la expresión mímica y fisionómica de valores extremos. De este modo —por mencionar sólo un sorprendente y desconocido ejemplo— Antonio Pollaiuolo tomó como modelo para su *David* (en el escudo de cuero de Locko Park) (fig. 104) una pieza verdaderamente antigua, el pedagogo de las Nióbides, copiando hasta los más pequeños motivos accidentales del movimiento *[[bewegten Beiwerks]]*; y cuando fue encontrada en Roma en 1488 una pequeña reproducción del grupo del *Laocoonte* durante unas excavaciones nocturnas[3], los descubridores —sin apercibirse de su contenido mitológico— se dejaron llevar por el entusiasmo artístico, alabando la conmovedora expresión de dolor y «ciertos gestos admirables» *(certi gesti mirabili)*; se

BIBLOSARTE

trataba del lenguaje gestual patético que, expresado en latín vulgar, hablaba al corazón de quienes intentaban romper las ataduras de las formas medievales de expresión.

En definitiva, las «imágenes de la muerte de Orfeo» son como un anticipo de las primeras estaciones desenterradas en ese itinerario de superlativos nómadas de la gestualidad que salieron de Atenas, pasaron por Roma, Mantua y Florencia y llegaron finalmente a Nuremberg, donde alcanzaron el espíritu de Durero. A lo largo del tiempo, Durero había tratado de forma muy distinta a estos retóricos inmigrantes de la Antigüedad. En ningún caso se puede abordar esta cuestión psicológico-estilística en términos de «vencedores» y «vencidos» según el esquema de la antigua concepción política de la historia; con semejante fórmula simplificadora tal vez se satisfaga el diletantismo de los buscadores de héroes, eludiendo la fatiga de encontrar las fuentes de los grandes artistas, pero al precio de dejar escapar un importante problema histórico-estilístico que hasta ahora apenas ha sido formulado: el intercambio artístico que se produjo a lo largo del siglo XV entre el pasado y el presente, entre el norte y el sur. Este proceso no sólo nos permite comprender el primer Renacimiento en el contexto de la historia cultural europea, sino que también explica ciertos fenómenos, hasta ahora no tenidos en cuenta, que iluminan a su vez procesos cíclicos más generales de la evolución de las formas artísticas.

Notas

[1] La *Muerte de Orfeo*. Reproducciones para la conferencia sobre «Durero y la Antigüedad italiana». Presentación a los miembros de la sección arqueológica... por A. Warburg, 3 láminas en folio atlántico. Esta conferencia, ampliada, deberá formar parte de un libro que aparecerá más adelante y que tratará de los comienzos de la pintura profana autónoma en el Quattrocento.

[2] *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1902, pp. 25 y ss.

[3] Cf. Jacob Burckhardt, *Beiträge*, p. 351.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

24. El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur (1908)

El conferenciante fundamentó su análisis simultáneo del proceso de asimilación de la influencia de la Antigüedad en el norte y en el sur en su voluntad de tomar postura frente a una generalizada concepción esteticista del Renacimiento. En su opinión, la llegada del universo formal del Renacimiento no debe celebrarse como el regalo de la revolución del genio artístico maduro liberado después de alcanzar la conciencia de su propia personalidad, ni tampoco de forma reduccionista como el producto del desarrollo artístico italiano de esa época. El Renacimiento se fundamenta más bien en una confrontación consciente y compleja con la tradición de la Antigüedad tardía y la Edad Media, y las fuerzas implicadas en este conflicto fueron las mismas en el norte y en el sur.

Dado que esta aproximación metodológica es científicamente novedosa, el conferenciante no pudo ofrecer una visión de conjunto, limitándose a mostrar con la ayuda de diapositivas las etapas de este proceso que él mismo ha identificado. Escogió, para ello, tipos de divinidades antiguas y mostró gráficamente su transformación estilística, centrándose en los dioses planetarios Saturno y Venus. La supervivencia de las representaciones de los dioses de la Antigüedad se puede probar de dos modos distintos. En primer lugar, con las descripciones de dioses de la Antigüedad tardía que se conservaron durante la Edad Media bajo el ropaje solemne de la alegoría moral, fundamentalmente en la introducción a la interpretación alegórica de Ovidio. En segundo lugar, la astrología constituye una tradición iconográfica ininterrumpida.

Las representaciones de los dioses en el primer renacimiento florentino dependen en su totalidad, en mayor o menor medida, de las listas de divinidades de la Antigüedad tardía: incluso el *Nacimiento de Venus* de Botticelli constituye una reelaboración de ilustraciones medievales a la luz del arte recién descubierto de la Antigüedad. Del mismo modo, los símbolos astrológicos heredados de la tradición que estaban presos en la rigidez heráldica fueron revitalizados gracias a la escultura clásica; así lo demuestran, por ejemplo, las figuras astrales de la capilla del Santísimo Sacramento de Rímini a las que anima el *pathos* de los sarcófagos de la Antigüedad tardía; y este mismo *pathos* es la fuente de una estampa norditaliana de la *Muerte de Orfeo* cuyo único ejemplar conocido se conserva en el Kunsthalle de Hamburgo. Finalmente, es característico de esta época la existencia de distintas fases de transición entre la ilustración literal propia de la Edad Media y la forma ideal anticuaria; a estas fases intermedias pertenece una baraja de naipes del norte de Italia (la Kunsthalle posee un ejemplar en buen estado) en la que Venus, por ejemplo, se representa a la manera medieval, mientras que Mercurio ha adoptado ya las formas antiguas (fig. 116).

BIBLOSARTE

Es sabido que la estampa ya mencionada de la *Muerte de Orfeo* fue reutilizada por Durero junto a otros modelos para elaborar la imagen de *Los celos*, cuyo dibujo preparatorio también se encuentra en la Kunsthalle de esta ciudad. En este contexto, tal y como ha descubierto Giehlow, resulta especialmente singular que *Melancolía I* —el grabado de Durero considerado el más importante documento del estilo alemán, ya desprendido de la retórica muscular italiana— se encuentre en íntima relación con la tradición astrológica heredada de la Antigüedad tardía.

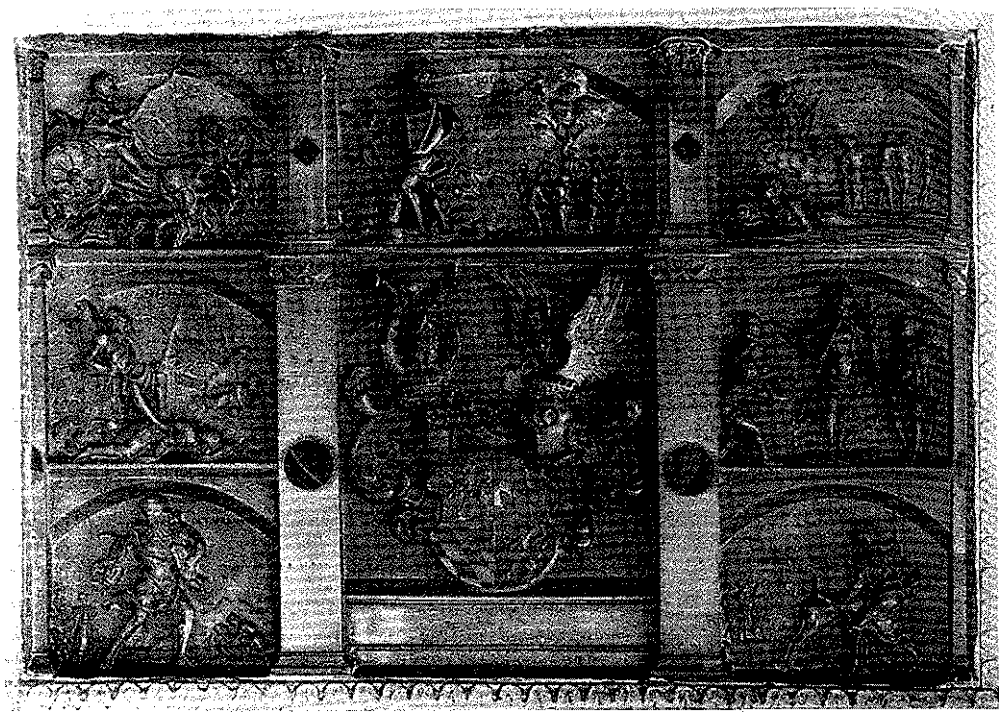
También las figuras planetarias de un calendario impreso en 1519 en Lübeck en bajo alemán por el hamburgués Stephan Arndes se remontan indirectamente a la Antigüedad, y de manera directa al tarot al que antes hemos hecho referencia. Arndes, que era impresor de libros italianos, se encontraba en Perugia en 1482, lo cual podría explicar su familiaridad con las obras del arte italiano. Además, un cierto Theodor Arndes —quizá pariente de Stephan— vivió a finales del siglo XV en Perugia y en Roma; más tarde fue decano en Braunschweig, y en 1492, nombrado obispo de Lübeck. Esta pista de la familia Arndes que conduce hasta la Baja Sajonia resulta muy valiosa, ya que las figuras del calendario de 1519 reaparecen en la casa Demmert en Braunschweig y en el conocido «Brusttuch» de Goslar; las xilografías del calendario fueron, incluso, copiadas en las paredes de una casa en Eggenburg, en la Baja Austria. De este modo, el calendario de 1519 y su impresor hamburgués cobran una importancia que rebasa el mero interés histórico local para alcanzar el ciclo del intercambio de las culturas artísticas del norte y el sur en aquella época de migración internacional de imágenes.

BIBLOSARTE

25. Arte religioso y cortesano en Landshut (1909)

A su paso por la Residenz, el profesor Warburg de Hamburgo ofreció una serie de interesantes datos referidos a la chimenea de salón italiana. El relieve, con fecha de 1542 (fig. 105), representa los siete planetas en una forma que se corresponde a la perfección con el proceso de transmisión medieval. Las figuras ilustran literalmente un tratado de pintura del siglo XIII que circulaba con el nombre de Albricus. Contiene indicaciones referidas a las imágenes de veintitrés dioses que ejercieron una gran influencia sobre las representaciones de divinidades de la última Edad Media y el primer Renacimiento. Las ilustraciones del *Ovidio moralizado*, por ejemplo, están directamente vinculadas a ellas; y lo mismo ocurre con algunas figuras de la baraja de naipes del norte de Italia que fue copiada por Durero. Ésta es la fuente, por ejemplo, del Mercurio que aparece en una serie de xilografías de Burgkmair muy difundidas en el siglo XVI, las cuales fueron copiadas en un calendario de Lübeck de 1519 y en las fachadas de edificios en toda Alemania. A todas estas consecuencias de las ilustraciones de Albricus debemos añadir ahora la chimenea de Landshut, en su calidad de ejemplo de la continuidad de las representaciones medievales en el Renacimiento.

BIBLOSARTE



105. *Planetas* en una chimenea, Landshut, Residenz.

BIBLOSARTE

Los dioses del Olimpo y los demonios astrales

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

26. Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara* (1912)

El universo formal romano del Alto Renacimiento italiano se presenta ante los historiadores del arte como el término de un proceso de liberación del genio artístico de la servidumbre ilustradora del arte medieval; por ello, requiere una justificación el que en este momento, en Roma, en este preciso lugar y ante un público experto en arte, me haya propuesto hablar de la astrología —ese peligroso enemigo de la libertad de creación artística— y de su significado en el desarrollo estilístico de la pintura italiana.

Confío que a lo largo de la conferencia nuestra justificación quede manifiesta por la propia complejidad de la naturaleza de este problema, el cual —a pesar de mi propia inclinación al estudio de los objetos bellos— me ha enviado a las oscuras regiones de la superstición astral.

El problema que nos ocupa es el siguiente; ¿qué significado tiene la influencia de la Antigüedad para la cultura artística del primer Renacimiento?

Hace aproximadamente veinticuatro años, estando en Florencia, comprendí que la influencia de la Antigüedad en la pintura profana del Quattrocento— sobre todo en el caso de Botticelli y Filippino Lippi— se manifestó en la estilización de los modelos humanos a través de la acentuación del movimiento del cuerpo y los ropajes, siguiendo tipos que se encontraban en las artes plásticas y en la poesía antigua. Más tarde comprendí que los verdaderos extremos de este lenguaje gestual se hallaban también presentes en la retórica muscular de Pollaiuolo y, sobre todo, que incluso el paganizante universo fabuloso del joven Durero (desde la *Muerte de Orfeo* hasta los *Grandes celos*) debía la violencia dramática de su expresión a la pervivencia de fórmulas patéticas *[[Pathosformeln]]* de procedencia griega que le habían sido transmitidas a través del norte de Italia[1].

La irrupción en el arte del norte de este estilo anticuario italiano del movimiento no fue una mera consecuencia de la falta de una tradición iconográfica propia de temas antiguos o paganos; al contrario, gracias al estudio de los inventarios de arte mueble de mediados del siglo XV comprendimos que incluso personajes de la Antigüedad pagana representados de forma realista con trajes *alla franzese* habían llegado a introducirse en los palacios italianos a través de tapices y figuras flamencas sobre tela.

Un estudio exhaustivo de la iconografía pagana en las imprentas del norte de Europa nos permite comprender, comparando textos e imágenes, que la irritante apariencia anticlásica de estas imágenes no conseguía apartar la atención de sus contemporáneos de su objetivo fundamental: su firme voluntad, tal vez excesivamente literal, de una auténtica visualización de la Antigüedad.

Hasta tal punto estaba arraigado el interés por la cultura clásica en la Europa medieval del norte

BIBLOSARTE

que ya en la primera Edad Media encontramos un género de manuscritos mitológicos ilustrados destinados a los dos públicos que más lo necesitaban: pintores y astrólogos.

En el norte surgió, por ejemplo, un importante tratado en latín hecho para pintores de mitología, el *De deorum imaginibus libellus,* que se atribuye a un monje inglés que vivió en el siglo XII: Albricus[2]. Hasta el momento nadie ha advertido que su repertorio mitológico —la descripción de veintitrés dioses paganos— influyó en la literatura mitológica posterior. Especialmente en Francia, en el tránsito de los siglos XIII al XIV, aquellos emigrantes paganos encontraron refugio en las adaptaciones poéticas
† francesas y en las moralizaciones de Ovidio. Y en el sur de Alemania encontramos ya en el siglo XII una reunión de habitantes del Olimpo al estilo de Albricus[3], cuyas enseñanzas mitológicas —como puse de manifiesto en 1909 ante una chimenea de Landshut— determinaban todavía en 1541 la ilustración de siete de los dioses. Estos supervivientes de Landshut son, naturalmente, los siete planetas, es decir, los dioses griegos que bajo la influencia de Oriente iban a asumir el gobierno de las estrellas errantes prestándoles sus propios nombres.

El motivo de que fueran precisamente siete los dioses del Olimpo que gozaban de mayor vitalidad no radicaba en un ejercicio de erudición, sino en la continuidad, todavía inalterada, de su atractivo astrológico-religioso. Se creía que los siete planetas dominaban de acuerdo con leyes pseudo-matemáticas los periodos del año solar, los meses, los días y las horas del destino de los hombres. La más manejable de estas teorías, la del gobierno de los meses, ofreció a comienzos del siglo XV a los dioses que se encontraban en el exilio un refugio seguro en los calendarios de los libros medievales del sur de Alemania. En sintonía con la concepción arábigo-helenística, los almanaques introdujeron las imágenes de siete deidades planetarias, las cuales, aunque presentaban las narraciones del universo mitológico pagano como inocentes escenas de género contemporáneas, fueron recibidas por quienes creían en la astrología como si se tratara de los jeroglíficos de su destino salidos de un libro de oráculos.

Esta tradición en la que los dioses de la saga griega habían adquirido el poder terrible de los demonios astrales iba a dar lugar, gracias a la movilidad que le proporcionaba el arte de la imprenta recientemente descubierto en Alemania, a una poderosa corriente que permitiría que en el siglo XV los dioses paganos vestidos a la moda del norte se difundieran internacionalmente. Muy pronto, el primer producto de la imprenta, el libro con ilustraciones xilográficas, presentaría los siete planetas y a sus hijos, en texto e imagen, contribuyendo originalmente gracias a su fidelidad a las fuentes al renacimiento de la Antigüedad.

Hace ya tiempo que estábamos convencidos de que un análisis iconológico exhaustivo de los frescos del Palazzo Schifanoia pondría de manifiesto esta doble dimensión del proceso de transmisión del universo de las divinidades antiguas en la Edad Media. Ahora podemos clarificar detalladamente, basándonos en las 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.

El conjunto de pinturas murales de Palazzo Schifanoia en Ferrara contenía las imágenes de doce de los meses, de las cuales han podido ser recuperadas en 1840, ocultas bajo la capa de yeso que las tapaba, las de siete de ellos. La representación de cada uno de los meses se compone a su vez de tres bandas, dispuestas paralelamente unas sobre otras, cada una de las cuales funciona como un espacio pictórico autónomo con figuras de la mitad de su tamaño natural aproximadamente. 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: le vemos despachando asuntos de su gobierno o partiendo de caza; la banda intermedia pertenece al universo de

BIBLOSARTE

las divinidades astrales, como pone de manifiesto el signo del Zodiaco en el centro rodeado por tres enigmáticas figuras.

Hasta ahora el simbolismo complejo y fantástico de estas figuras se ha resistido a todo intento de explicación. 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.

Teniendo en cuenta que es imposible la interpretación individual de cada uno de los frescos en el espacio de tiempo que me ha sido concedido, me limitaré al análisis iconológico de los registros superiores y al de las imágenes de tres de los meses. Comenzaré con la primera imagen del mes de marzo (el mes que inicia el año en el calendario italiano) cuya divinidad regente es Palas, y su signo del Zodiaco, Aries; a continuación, me centraré en la correspondiente al mes de abril, gobernada por Venus y Tauro, y, finalmente, destacaré la representación del mes de julio porque la participación en ella de una personalidad artística menos poderosa deja traslucir el programa iconográfico de forma más clara. Por último, a través de los ojos de Botticelli, interpretaremos el mundo de las divinidades antiguas de Ferrara como un ejemplo característico de la transición estilística entre el estilo internacional y el Renacimiento italiano. Pero antes de analizar la memoria de los dioses paganos en el Palazzo Schifanoia, procederemos a realizar un bosquejo sumario del instrumental y la técnica de la astrología antigua.

La herramienta fundamental de la astrología son los nombres de las constelaciones de los dos grupos de estrellas diferenciados por los movimientos que describen: las estrellas errantes, cuyo curso es irregular, y las estrellas fijas, que aparecen siempre en la misma posición unas respecto a otras y que son visibles a la salida o a la puesta del sol, dependiendo de su posición respecto de ellas. A partir de estas relaciones de visibilidad y de la posición recíproca de los astros, las observaciones realizadas por los astrólogos permitían comprender la dependencia de la vida humana respecto de los astros. Sin embargo, a fines de la Edad Media, las observaciones reales cedieron su puesto a un culto primitivo a los nombres de las estrellas.

La astrología no es en el fondo sino un fetichismo onomástico proyectado al futuro; 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; y, por ejemplo, quien hubiera venido al mundo bajo el signo zodiacal de Aries se haría tejedor (como probaba la legendaria lana del carnero), del mismo modo que este mes sería especialmente favorable para cerrar negocios que tuvieran que ver con la lana.

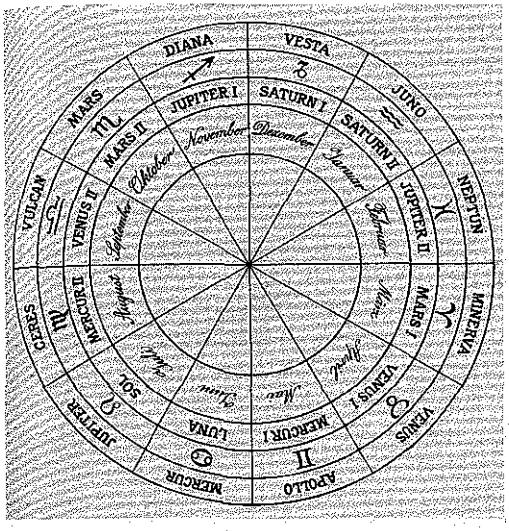
Durante siglos, y hasta el día de hoy, los hombres han estado hechizados por semejante embuste pseudo-matemático. Junto con la progresiva mecanización de la astrología que investigaba el futuro se fue desarrollando un almanaque astrológico ilustrado que quería satisfacer las necesidades prácticas de cada día. Finalmente, los planetas, cuya diversidad no resultaba suficiente para los trescientos sesenta días del año —así era como se calculaba— fueron relegados por una nueva astrología ampliada con las estrellas fijas.

El cielo de estrellas fijas de Arato (en torno al 300 a. C.) es todavía el primer instrumento primario de la astronomía, después de que la rigurosa ciencia natural griega espiritualizara las agitadas criaturas de la fantasía religiosa hasta convertirlas en útiles puntos matemáticos. Sin embargo, el hervidero de hombres, animales y seres fabulosos que hoy nos resulta tan excesivo no ofrecía a la astrología helenística suficientes jeroglíficos proféticos para sus augurios diarios; se originó, por ello, una tendencia retrógrada hacia las nuevas formaciones politeístas. Esto llevó, en los primeros siglos de nuestra era, al sistema llamado la *Sphaera barbarica,* proba-

BIBLOSARTE

106. *Decanos de Aries*, del *Astrolabium magnum*, ed. Engel, Augsburgo, 1488.

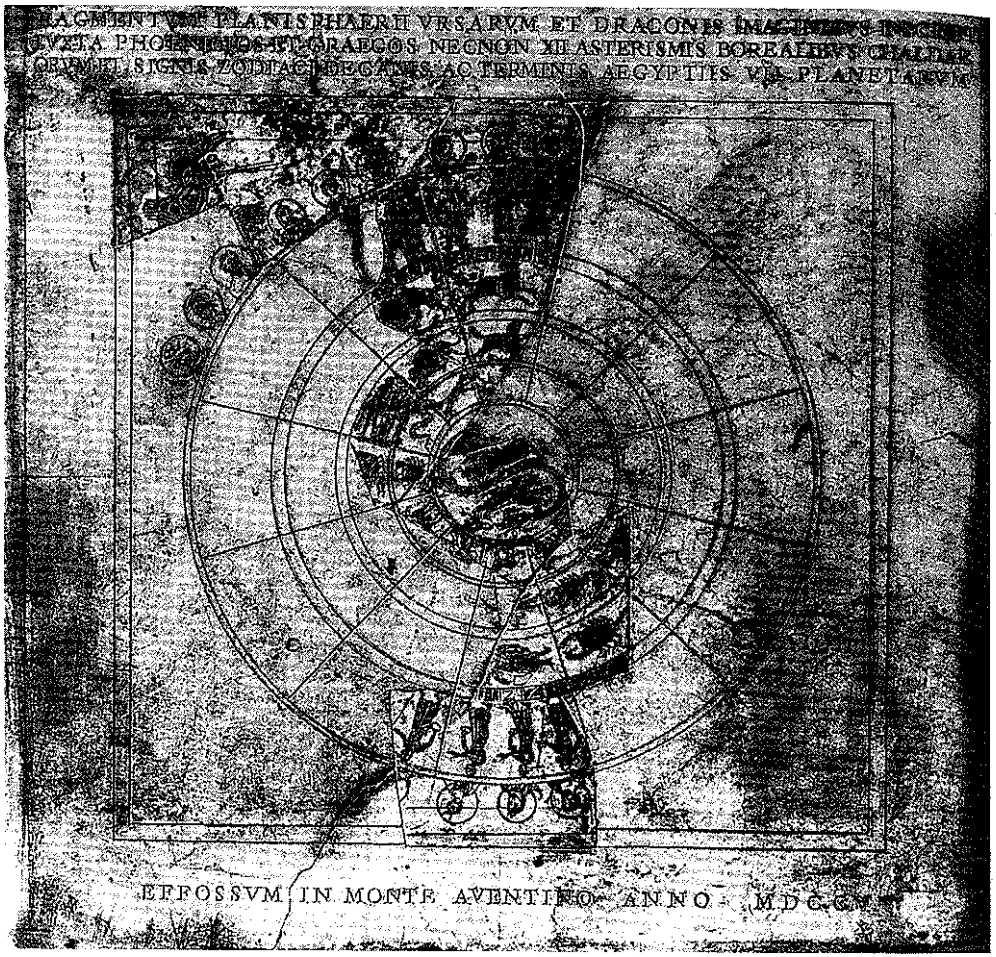
BIBLOSARTE



107. *Esfera sinóptica*, muestra de las reglas de los meses según Manilius y los astrólogos griegos.

108. *Perseo*, procedente de Germanicus
Ms. Leiden, Universiteitsbibliotheek
Ms. Voss. Lat. 4.°. 79, fol. 40v.

BIBLOSARTE



109. *Planisferio de Bianchini*, París, Louvre.

blemente la obra 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. Franz Boll la ha reconstruido genialmente en su *Sphaera* y —lo que resulta de la mayor importancia para la moderna historia del arte— 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 en el que se ha conservado hasta nues-

BIBLOSARTE

tros días uno de estos almanaques astrológicos de Asia Menor: nos referimos al *Astrolabium Magnum*, editado por el erudito alemán Engel e impreso por primera vez por Ratdolt en 1488 en Augsburgo[4], aunque su verdadero creador fuera un italiano internacionalmente conocido Pietro d'Abano, el Fausto paduano contemporáneo de Dante y Giotto.

La *Sphaera barbarica* de Teucro sobrevivió en una segunda conformación que se corresponde también al texto griego; ésta se distribuye por decanos, a saber, dividiendo los meses en tercios que corresponden a diez grados del signo zodiacal; este tipo fue transmitido al Occidente medieval a través de los catálogos astrales y los lapidarios árabes. De este modo, la *Gran Introducción [[Introductorium Maius]]* de Abu Maschar († 886), que era la mayor autoridad de la astrología medieval, contiene una triple sinopsis de las imágenes del cielo de las estrellas fijas en apariencia absolutamente peculiares y de distintas procedencias; sin embargo, un análisis más preciso revela que su única fuente es la *Sphaera* griega, ampliada por el bárbaro Teucro.

Las aventuras de su migración pueden seguirse en la obra de Abu Maschar hasta regresar de nuevo a Pietro d'Abano; desde Asia Menor hasta la India, pasando por Egipto, la *Sphaera* viajó, probablemente a través de Persia, hasta llegar al *Introductorium majus* de Abu Maschar que más tarde traduciría al hebreo en España el judío español Aben Esra († 1167). Esta versión hebrea fue traducida a su vez al francés en Malinas en 1273 por el estudioso judío Hagins para el inglés Henry Bates; y, finalmente, la traducción francesa sirvió para la versión latina realizada en 1293 por nuestro Pietro d'Abano, la cual fue impresa en varias ocasiones, como, por ejemplo, en Venecia en 1507.

Los lapidarios, donde se explica el influjo mágico de decanos astrales sobre distintos tipos de piedras, siguieron el mismo camino migratorio, llegando a España desde la India y Arabia. En torno a 1260, la filosofía natural helenística experimentó un original renacimiento en la corte de Toledo de Alfonso el Sabio; a través de traducciones del árabe, los autores griegos resurgieron en España en manuscritos miniados, convirtiendo la astrología alejandrina hermético-medicinal y la judiciaria en una funesta herencia común europea.

Boll, sin embargo, no llegó a incluir en su estudio la edición más monumental del *Astrolabium* de Pietro d'Abano. Las paredes del *Salone* de Padua son, en cierto modo, como las páginas en folio de un calendario astrológico profético inspirado por Abano en el espíritu de la *Sphaera barbarica*. Reservo para un ensayo posterior la interpretación histórico-artística de este monumento único en su género[5]; a continuación, me referiré a una página concreta del *Astrolabium* que nos llevará finalmente hasta los frescos de Ferrara (fig. 106). †

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[6]; 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. *

Una mirada al verdadero Perseo de la Antigüedad en el manuscrito de Germánico en Leiden (fig. 108) demuestra inequívocamente que la cimitarra y el turbante del primer decano han conservado con fidelidad la espada curva y el gorro frigio de Perseo[7].

BIBLOSARTE

Sin embargo, en una tabla astrológica de mármol de la época imperial romana, el conocido *Planisphaerium Bianchini* encontrado en 1705 en el Aventino en Roma y regalado por Francesco Bianchini (1662-1729) a la Academia Francesa —actualmente en el Louvre, 58 cm², exactamente dos pies romanos—, los decanos egipcios se presentan todavía de forma típicamente egipcia: el primer decano lleva un hacha doble (fig. 109).

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 y una auténtica hacha doble[8].

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 indudablemente griego.

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. *Dice así:*

> Como primer decano de Aries se representa un hombre negro con los ojos rojos que lleva un paño blanco ceñido en torno a la cadera; su aspecto es tan terrible como para demostrar su capacidad de protección; sostiene en lo alto un hacha. Este es el hombre-*dreskana* (decano), armado y dependiente de Marte (Bhauma)[9].

Abu Maschar dice lo siguiente (Boll, *Sphaera*, p. 497):

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

De este modo, las figuras coinciden con la tradición salvo en un detalle: en el caso del árabe, el decano ha perdido su hacha, conservando sólo las ropas ceñidas por un cordón.

Hace cuatro años, mientras leía la traducción alemana del texto árabe de Abu Maschar que Dyroff había añadido encomiablemente al libro de Boll[10], vinieron a mi memoria las enigmáticas figuras de Ferrara a las que tan a menudo y tan inútilmente se había interrogado; una tras otra[11] se revelaron como los decanos indios de 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 (figs. 110 y 111). De este modo estamos en disposición de analizar con seguridad todo el sistema astrológico de la banda central: 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 traducción hebrea dejara algunos confusos residuos, el cielo griego de las estrellas fijas desembocó —vía la transmisión francesa y la traducción latina de Abu Maschar de Pietro d'Abano— en la cosmología monumental

BIBLOSARTE

del primer Renacimiento italiano, en la forma de las treinta y seis enigmáticas figuras de la banda central de los frescos de Ferrara.

Nos centraremos ahora en la región superior, donde tiene lugar la procesión de divinidades. Fritz Harck[12] y Adolfo Venturi[13] han abordado el difícil trabajo de pioneros de la crítica estilística; a Venturi debemos también el único documento que prueba la autoría de Francesco Cossa de las tres primeras imágenes de los meses (marzo, abril y mayo): una fascinante carta autógrafa, rica en contenido, escrita por Francesco Cossa el 25 de marzo de 1470.

En la parte superior (fig. 110) podemos reconocer, a pesar del serio deterioro de la pintura, a Palas con la Gorgona sobre el pecho, empuñando la lanza sobre un carro festivo. A su izquierda hay un grupo de discípulos de Atenea: médicos, poetas, juristas (una investigación más exhaustiva podría identificarlos tal vez con personajes contemporáneos de la Universidad de Ferrara), y a la derecha vemos un grupo de damas de Ferrara reunidas en torno a escenas de trabajos manuales: tres mujeres bordando; detrás, otras tres sentadas tejiendo junto a un telar, y un grupo de elegantes espectadoras. Este grupo de mujeres sentadas de modo tan inocente representaba para los creyentes en la astrología la antigua profecía de los hijos de Aries: los nacidos en marzo bajo el signo de Aries habían de desarrollar una habilidad especial en el manejo de la lana.

Así Manilio, en su poema didáctico-astrológico —el único documento coherente de la astrología gnóstica que produjera la Roma imperial— canta de la siguiente manera las aptitudes psicológicas y profesionales de los nacidos bajo el signo de Aries:

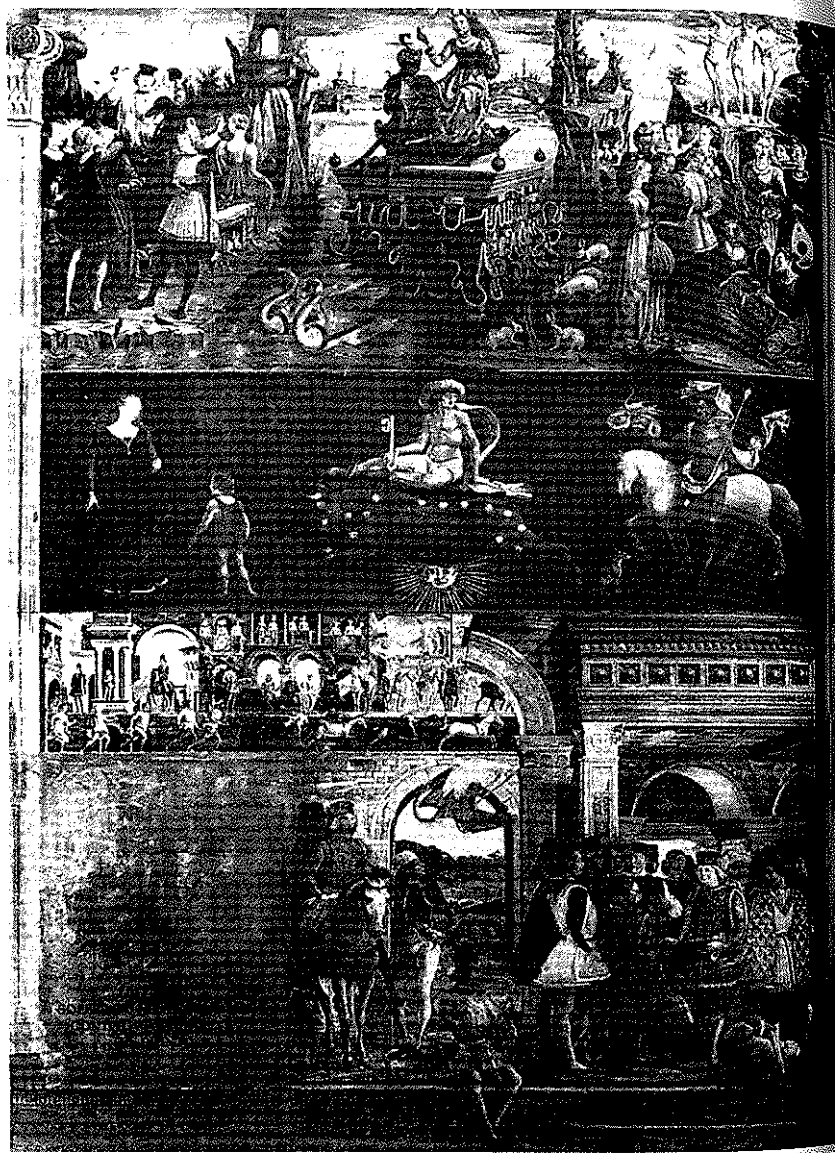
> *... et mille per artes*
> *vellera diversos ex se parientia quaestus:*
> *nunc glomerare rudis, nunc rursus solvere lanas,*
> *nunc tenuare levi filo, nunc ducere telas,*
> *nunc emere et varias in quaestum uendere uestes*[14].
>
> [... y su prolífico toisón será buscado para los fines más diversos; unas veces para amontonar su lana, otras para cardarla, otras para hilarla o tejerla][a].

Hasta el momento, los investigadores han pasado por alto que la coincidencia con el poema de Manilio no es en absoluto casual; desde 1417, el poema astrológico de Manilio formaba parte de los clásicos descubiertos y resucitados con devoto entusiasmo por los eruditos humanistas italianos[15]; en un conocido pasaje Manilio enumera los dioses protectores de los meses de la siguiente manera:

> *Lanigerum Pallas, taurum Cytherea tuetur,*
> *Formosos Phoebus geminus; Cyllenie, cancrum,*
> *Iupiter et cum matre deum regis ipse leonem,*
> *Spicifera est virgo Cereris, fabricataque libra*
> *Vulcani, pugnax Mauorti scorpios haeret;*
> *Venantem Diana virum, sed partis equinae,*
> *Atque angusta fovet capricorni sidera Vesta,*
> *Et Iovis adverso Iunionis aquarius astrum est,*
> *Agnoscitque suos Neptunus in aequore pisces.*
>
> [De este modo, Aries es gobernado por Palas; Tauro, por Citerea (Venus); Apolo rige los bellos gemelos (Géminis); el Cileno (Mercurio) gobierna Cáncer, y tú, padre (Júpiter), con la madre de los dioses gobiernas Leo; Virgo con sus espigas pertenece a Ceres; la balanza (Libra), a Vulcano, como construida por él mismo; el agresivo Escorpio, a Marte; Diana, al cazador Sagitario, pero en su parte equina; el contraído signo de Capricornio pertenece a Vesta; Acuario, signo contrario a Júpiter, es regido por Juno, y Neptuno reconoce como suyos a los peces (Piscis) en el cielo][b,16].

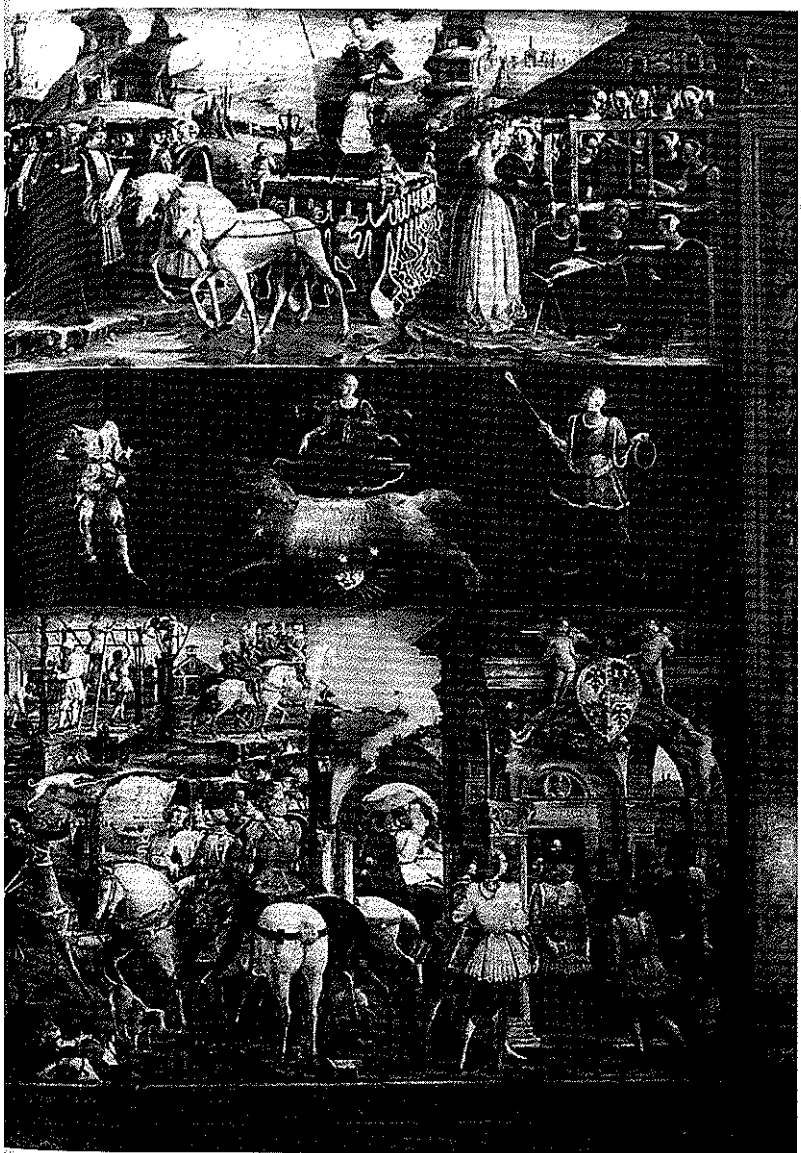
Los siete triunfos divinos que tenemos ante nosotros siguen literalmente —como veremos de forma más precisa en otro ejemplo— este orden que no vuelve a aparecer en ningún otro escritor. Palas protege marzo, el mes de Aries; Venus, Tauro y abril; Apolo, Géminis y mayo; Mercurio, Cáncer y su mes de junio; Júpiter y Cibeles —en una alianza absolutamente original de la que no se conoce ningún otro ejemplo— rigen conjuntamente el signo de Leo y el mes de julio; Ceres, Virgo y el mes de agosto, y Vulcano tiene a su cargo Libra, en el mes de septiembre. No cabe, por tanto, seguir preguntándose sobre la fuente literaria que sirvió de fun-

BIBLOSARTE



110. *Abril (Venus)* y *Marzo (Palas),* Ferrara, Palazzo Schifanoia.

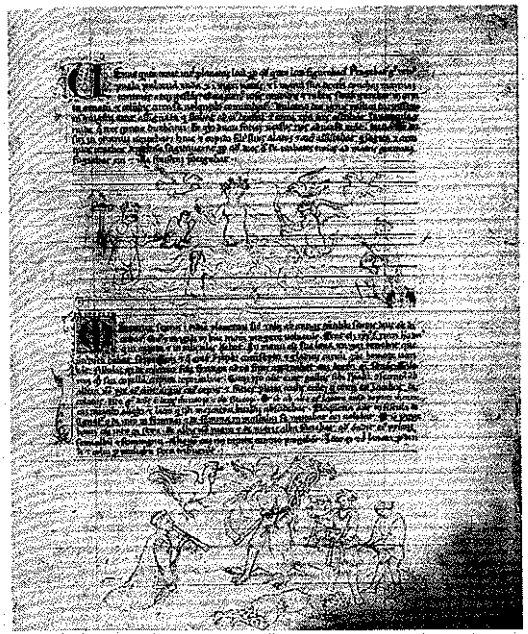
BIBLOSARTE



BIBLOSARTE

111. *Primer decano de Aries*, detalle de *Marzo*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

BIBLOSARTE



112. *Venus*, en *Libellus de deorum imaginibus*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.

113. *Venus*, en *Ovide moralisé*, París, Bibliothèque Nationale.

BIBLOSARTE

damento al ciclo pictórico. En la parte inferior, en un reino intermedio de penumbra gobiernan los demonios astrales helenísticos vestidos con ropas medievales internacionales; encima, el poeta latino ayuda a los dioses paganos en su intento de reconquistar la atmósfera más elevada del Olimpo griego.

Centrémonos ahora en el mes de abril, regido por Tauro y Venus (fig. 110). Venus se desliza por la corriente en un vehículo tirado por cisnes cuyas colgaduras ondean alegremente al viento, pero su estilo no revela las formas griegas. En un principio, sólo el vestido, su pelo suelto y las guirnaldas de rosas parecen diferenciarla de los habitantes de los dos jardines del amor a derecha e izquierda, quienes de forma completamente mundana se dedican a sus quehaceres.

Ciertamente, si observamos el grupo aislado de Marte y Venus sobre el carro tirado por cisnes, el trovador arrodillado, encadenado devotamente ante su señora, todo esto nos sugiere la atmósfera nórdica propia de Lohengrin tal y como aparece, por ejemplo, en un miniatura holandesa de la historia legendaria de la casa de Cleve (cfr. el *Chevalier au Cygne* en el Ms. Gall. 19, en la Hof-und Staatsbibliothek de Munich). Dado el conocido interés de la corte de Ferrara por la cultura caballeresca francesa, podríamos suponer que se estaba valorando también el espíritu que correspondía a esta moda importada.

Sin embargo, Francesco Cossa ha representado a Venus siguiendo el estricto programa de la mitografía latina erudita. El ya mencionado Albricus prescribía en su libro mitológico para pintores la siguiente representación de Venus que reproducimos de un manuscrito ilustrado italiano (fig. 112)[17]. La traducción del texto latino sería aproximadamente la siguiente:

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

Contemplemos de nuevo la *Afrodita* de Francesco del Cossa: la corona de rosas rojas y blancas, las palomas que revolotean en torno a la diosa que se desplaza sobre el agua, Amor representado sobre el cinturón de su madre amenazando con el arco y la flecha a una pareja de amantes y, sobre todo, las tres Gracias, realizadas con toda seguridad siguiendo un modelo antiguo; todos ellos demuestran que hubo una voluntad de lograr una reconstrucción genuinamente anticuaria.

Bastará cierta capacidad de abstracción para reconocer en esta miniatura francesa de finales del siglo XIV (fig. 113) a la Venus Anadiomene de Albricus en su viaje a través de la Francia medieval. Es así como surge del mar en el *Ovide moralisé*[18]. La situación y los atributos se distinguen con claridad, aunque Amor se haya transformado hasta convertirse en un rey con alas entronizado y la diosa nacida de la espuma parezca haber agarrado el pato de un estanque en lugar de una concha; sin embargo, los rudimentos del mito son indudables: rosas blancas y rojas flotan en el agua, tres palomas revolotean y una de las tres Gracias intenta incluso adoptar la postura prescrita vuelta de espaldas.

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

Volvamos ahora a los habitantes del Olimpo en su faceta de demonios astrales, tal y como perduraron en los almanaques. Obsérvese, por ejemplo, el folio del destino de los «hijos de Venus» en

BIBLOSARTE

una estampa xilográfica *[Blockbuch]* borgoñona (probablemente sobre un modelo alemán) en torno a 1460[19]. No se trata de una acción diabólica; la señora de Chipre nacida de la espuma se ha transformado en la propietaria de un agradable jardín donde parejas de amantes se bañan y juguetean al son de la música sobre un prado en flor; si no fuera por la mujer desnuda suspendida sobre las nubes entre los signos del Zodiaco con un espejo en su mano derecha y flores en la izquierda, pensaríamos que los que están debajo en la tierra son sólo complementos astrológicos de las cualidades míticas de esta Venus cósmica que hace renacer anualmente la alegría de vivir en la naturaleza y en los hombres.

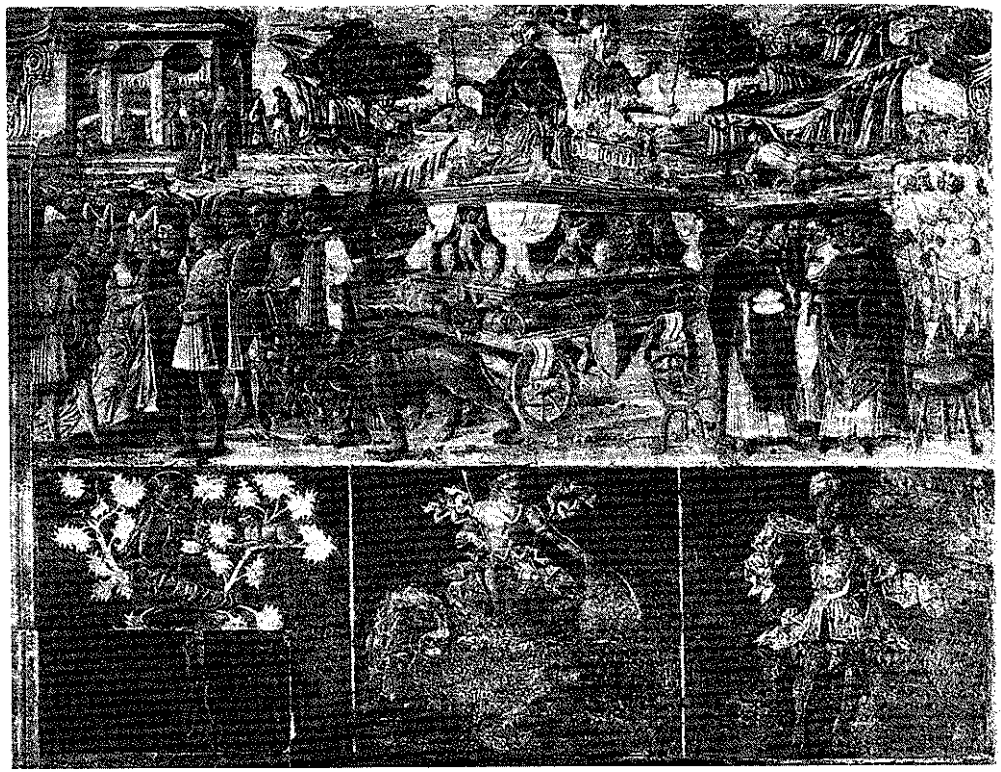
La astrología planetaria de Ferrara se repliega cediendo terreno ante la astrología de los decanos, y las doce divinidades de Manilio invaden la región de las estrellas errantes. Sin embargo, no podemos pasar por alto que el jardín del amor y los músicos del fresco de Cossa están inspirados en los tradicionales «hijos de Venus». La gran sensibilidad de Cossa para la realidad (la Galleria Vaticana conserva una prueba incomparable en la *predella* de San Vicente Ferrer) compensa la intromisión extra-artística de lo literario; ésta se manifiesta con mayor nitidez en las imágenes de los meses del Palacio Schifanoia allí donde la personalidad del pintor es menos fuerte y fracasa en su intento de vivificar el austero programa iconográfico. El pintor del fresco del mes de julio es una personalidad de este tipo. Según Manilio, a este mes le corresponde la pareja de divinidades de Júpiter-Cibeles. Por el contrario, de acuerdo con la teoría planetaria de la Antigüedad tardía sería Sol-Apolo el regente de julio y del signo zodiacal de Leo. En la esquina superior derecha del fresco (fig. 114) vemos a unos monjes en una capilla rezando arrodillados ante un retablo; esta representación procede del ciclo de los hijos planetarios de Sol-Apolo y ha ido a parar a la serie de los doce dioses de Manilio de los restantes frescos. Ya desde 1455 encontramos en el sur de Alemania vestigios de estos piadosos orantes entre los «hijos del Sol»[20], y un verso en alemán de un incunable astrológico dice al respecto: «Por la mañana, sirven mucho a Dios; después, viven a su antojo».

Pero dejando a un lado este elemento extraño que procede del ciclo planetario solar, según Manilio la pareja de divinidades de Júpiter y Cibeles con la corona torreada rige julio, el mes de Leo, repartiéndose pacíficamente el trono sobre el carro de triunfo. Los grupos de la derecha ponen de manifiesto la seriedad con que se abordaba la revivificación fidedigna del mito; siguiendo la leyenda bárbara, en el fondo está tumbado Atis. Además, la representación de los clérigos con ropas propias de los sacerdotes cristianos, tocando platillos, címbalos y tambores demuestra que se trata de «Galli» y que los jóvenes armados del fondo esgrimiendo espadas son coribantes, como lo enseñan las tres sillas vacías del primer plano: una, a la izquierda, con reposabrazos, y, a la derecha, dos taburetes de tres patas. No cabe duda de que estos muebles de estilo moderno fueron colocados en un lugar visible del primer plano como verdaderos símbolos mistéricos del culto a la Antigüedad; debe tratarse de los tronos vacantes de Cibeles a los que hace mención san Agustín citando expresamente a Varrón[21].

Aunque sin esta eruditísima cita a los tronos de la divinidad, el mito de Cibeles se encuentra con todos sus bárbaros detalles no sólo en Albricus, sino junto a otras curiosas figuras paganas en un folio suelto de un manuscrito de Regensburg del siglo XII. Detrás de Cibeles sobre su carro tirado por leones pueden distinguirse dos coribantes con espadas desenvainadas[22]. Ciertamente, la así llamada Edad Media no carecía de una voluntad de precisión y literalidad arqueológica.

El pintor del fresco del mes de julio, cuya fuerza figurativa no permite olvidar el contexto ilustrativo —como sí ocurre con el universo de figuras llenas de vida de Cossa—, es un vástago de la concepción artística medieval próxima ya a su desaparición. La escena nupcial que aparece a la izquierda debe representar la boda de Bianca d'Este, la hija de Borso, con Galeotto della Mirandola. Este Galeotto era

BIBLOSARTE



114. *Julio (Júpiter-Cibeles),* Ferrara, Palazzo Schifanoia.

hermano de Pico della Mirandola, valiente pionero de la lucha contra la superstición astrológica que dedicó un capítulo entero a refutar la absurda doctrina árabe de los decanos. Es comprensible que un hombre del Renacimiento, hasta cuyo entorno más íntimo habían conseguido abrirse paso los demonios astrológicos, opusiera resistencia a semejantes ídolos bárbaros del destino (también Savonarola, otro enemigo de la astrología, había nacido en Ferrara). Hasta tal extremo estaban entrelazadas en la corte de los Este las divinidades antiguas con las creencias y las prácticas tardo-antiguas y medievales, que debemos esperar a 1470 para encontrar los primeros síntomas de una restauración artística de los dioses con la sustitución de los dioses planetarios por la serie de los doce dioses de Manilio.

¿Quién pudo haber sido el erudito inspirador de los frescos? En la corte de los Este, la astrología desempeñaba un papel importante; de Leonello d'Este se dice, por ejemplo, que como los antiguos magos sabinos vestía cada día de la semana de acuerdo al correspondiente color planetario[23]; Pietro Bono Avogaro, uno de los astrólogos de la corte, realizaba pronósticos anuales, y un cierto Carlo da

BIBLOSARTE

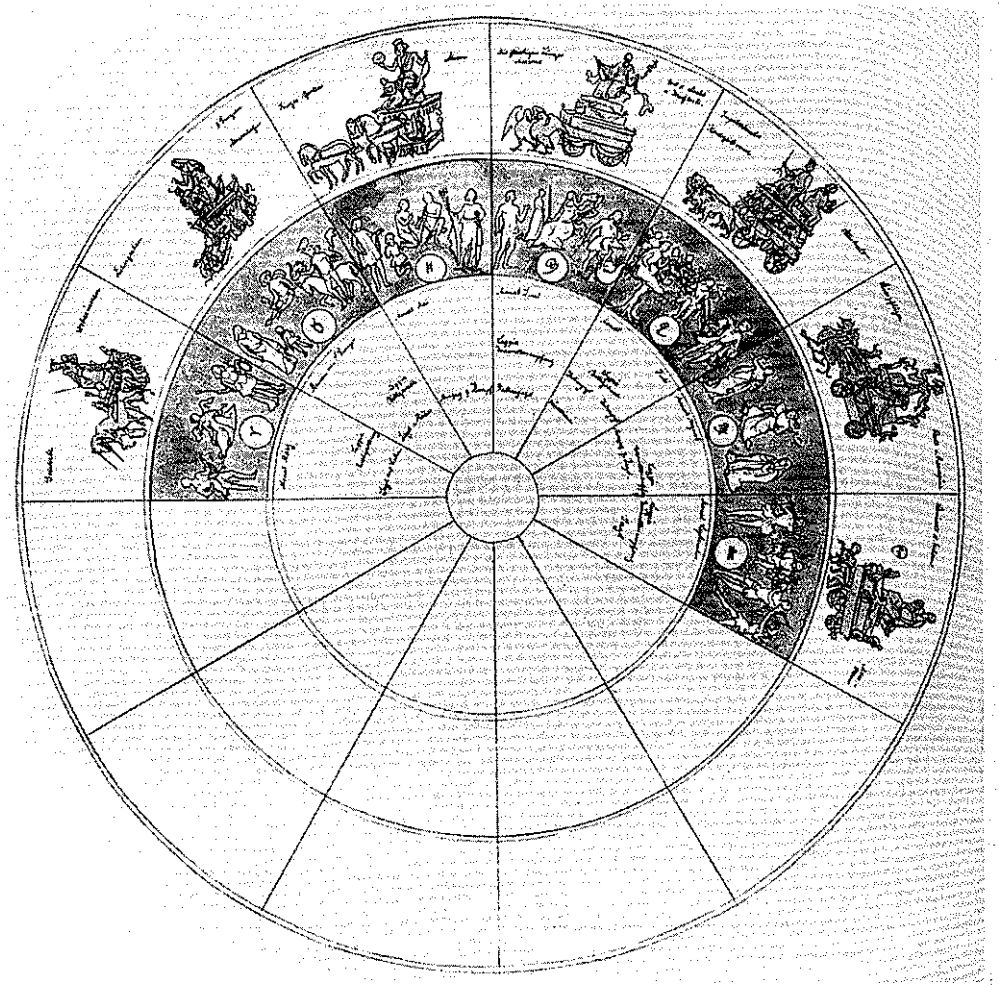
Sangiorgio adivinaba el futuro mediante la geomancia, la última degeneración de la adivinación astrológica[24]. Pero el inspirador híper-erudito de las imágenes de los meses del Palazzo Schifanoia no fue Avogaro sino, probablemente, otro profesor de astronomía de la Universidad de Ferrara, Pellegrino Prisciani, el bibliotecario e historiador de la corte de los Este. Podemos probarlo con un indicio extraído del análisis crítico de las fuentes. Es verdad que Avogaro cita repetidas veces en sus pronósticos a Abu Maschar; sin embargo, en uno de sus informes astrológicos, Pellegrino Prisciani[25] (cuyo retrato se ha conservado en la portada de su *Orthopasca* en la Biblioteca de Módena) cita expresamente como autoridad la triple alianza que, según hemos demostrado, constituye la principal fuente teórica de nuestros frescos: Manilio, Abu Maschar y Pietro d'Abano. He de agradecer la copia de este documento inédito, tan fundamental para mis investigaciones, a la amabilidad de archivero de Módena, el Sr. Dallari[26].

Leonor de Aragón, la esposa del duque Ercole, le había solicitado, en su calidad de astrólogo de la familia, que le informara sobre la conjunción astral óptima para realizar algo sobre lo que se le consultaba. Prisciani constataba satisfecho que ésta se estaba produciendo en aquel preciso momento: Júpiter en conjunción con la cabeza del dragón con una posición favorable de la Luna bajo el signo de Acuario; en su dictamen erudito —que publico como apéndice— cita los aforismos de Abu Maschar y el *Conciliator* de Pietro d'Abano, pero reserva a Manilio la autoridad del acorde final en la materia: (IV. 570-571) «quod si quem sanctumque velis castumque probumque, Hic tibi nascetur, cum primus aquarius exit» [que si lo deseas santo, o casto o puro, éste te nacerá, cuando salga Acuario]. Este indicio puede considerarse prueba definitiva con la ayuda de un segundo testimonio documental: la carta de Francesco Cossa[27] anteriormente citada contiene una protesta por el mal trato recibido por un intendente artístico del duque, pasando luego por encima de éste para elevar su queja al mal trato y escaso pago recibido del propio duque. El inspector artístico del Palazzo Schifanoia no era otro que nuestro Pellegrino Prisciani. En realidad, Francesco sólo afirma que se dirige al príncipe porque no quiere importunar a Pellegrino Prisciani —«... non voglio esser quello il quale et a pellegrino de prisciano et a altri vegna a fastidio»—, pero del contexto se desprende que evitaba al erudito porque éste pretendía equipararlo salarialmente con los restantes pintores de los meses, a los cuales Francesco Cossa calificaba —hoy comprendemos su justificada e inútil indignación— como «i piu tristi garzoni di Ferrara».

No creo ofender la memoria de Pellegrino si digo que el motivo por el que consideraba por igual a Francesco Cossa y a los restantes pintores residía en la fidelidad de éstos a los detalles del programa iconográfico. Pero no debemos olvidar que el programa de Prisciani —aunque su ejecución pictórica podía comportar una dispersión poco artística causada por la sobreabundancia de detalles— revela una mentalidad arquitectónica capaz de manejar con acierto los elementos profundamente armónicos de la cosmología griega. Si después de esto miramos ahora un somero esquema que traduce el ciclo de pinturas de Ferrara a una forma esférica, salta a la vista que las tres bandas figurativas del Palazzo Schifanoia conforman un sistema de esferas trasladado a un plano, y que en su disposición se combinan el prototipo esférico de Manilio con la tabla de Bianchini (fig. 115).

El calendario ilustrado cortesano del duca Borso simboliza el núcleo central de la esfera terrestre; en la banda superior aparecen suspendidos los doce dioses del Olimpo como protectores de los meses —como los describía Manilio—; de todos ellos, todavía pueden verse en Ferrara a Palas, Venus, Apolo, Mercurio, Júpiter-Cibeles, Ceres y Vulcano. Manilio había nombrado regentes de los planetas a estos doce dioses y los había venerado como tales. En Ferrara estaba viva la idea nuclear de esta teoría cosmológica; sólo en detalles aislados se manifiestan fragmentos dispersos de la astrología planetaria me-

BIBLOSARTE



115. Esquema de la colocación de los frescos en el Palazzo Schifanoia, Ferrara.

dieval más antigua, mientras que la mitografía descriptiva erudita —sobre todo Albricus— contribuye pródigamente a la meticulosa decoración del fondo.

La esfera del Zodiaco es la misma en Manilio, en el planisferio Bianchini y en el ciclo de los meses del Palazzo Schifanoia. Pero debido a la configuración del sistema de decanos, que en la tabla de

BIBLOSARTE

Bianchini aparece intercalada como una región especial entre las estrellas fijas y los planetas, resulta clara la consanguineidad de la esfera de Prisciani y el cosmos de la tabla Bianchini. Auscultados con cuidado, los decanos indios de Abu Maschar que gobiernan la zona central del Palazzo Schifanoia revelan, bajo sus mantos de sufridos peregrinos que han viajado a través del tiempo, de los pueblos y de los hombres, el latido de un corazón griego.

Lamentablemente, sólo conservamos descripciones de las pinturas que hizo Cosme Tura para la biblioteca de Pico della Mirandola; tal vez nos hubieran mostrado cómo se abría paso en Ferrara el principal acontecimiento estilístico simbolizador del tránsito del primer Renacimiento al Renacimiento maduro: la restitución del elevado estilo ideal anticuario en las grandes figuras del mito y la historia. En cualquier caso, no parece que exista puente alguno que conduzca desde el Palazzo Schifanoia hasta la humanidad más elevada de este estilo ideal anticuario. Hemos visto que en 1470 el mito de Cibeles cumplía con la servidumbre ilustradora medieval con la prosa de un desfile urbano (todavía Mantegna no había enseñado a la madre de los dioses a avanzar con el paso solemne y victorioso de un arco de triunfo romano) y que la Venus de Cossa aún no estaba preparada para ascender desde la región inferior del realismo de los trajes *alla franzese* hasta el éter luminoso de la «Venere aviatica» de Villa Farnesina.

Sin embargo, existe una esfera de transición entre Cossa y Rafael: Botticelli. También Alessandro Botticelli tuvo que liberar a su diosa de la belleza del realismo medieval del arte de género *alla franzese*, de la esclavitud ilustrativa y de la práctica astrológica. Hace años intenté demostrar que los grabados del denominado calendario Baldini son obra de juventud de Botticelli[28] y que caracterizan el universo de su concepción de la Antigüedad. En este contexto el calendario de Ferrara tiene un doble interés, por su texto y por la propia representación. El texto es una instrucción directa para el creyente en la astrología; un análisis más detallado * demostrará que se trata de un auténtico compendio de cosmología helenística procedente de Abu Maschar. En cuanto a la representación, ésta nos abre una valiosa perspectiva debido a la circunstancia, en apariencia secundaria, de que contamos también con una edición posterior de este mismo calendario. En los detalles externos podemos observar *in statu nascendi* el nuevo principio estilístico del movimiento idealista anticuario. La primera edición de este calendario, que hay que datar en torno a 1465 (fig. 22), coincide exactamente con las imágenes de los almanaques nórdicos. En el centro del reino de Venus vemos la figura rígida de una bailarina, una mujer vestida a la borgoñona con el inconfundible *hennin* francés con *guimpe* sobre su * cabeza; su mera apariencia demuestra que Baldinio-Botticelli siguieron una edición borgoñona del modelo nórdico. Sin embargo, la segunda edición (fig. 23), algunos años después, revela la tendencia y la esencia del cambio estilístico que se produjo en el primer Renacimiento florentino.

La larva borgoñona, inmovilizada en el interior de su ropaje, se ha transformado en la mariposa florentina, en la *nynfa* con el tocado alado y el ropaje ondeante de una ménade griega o de una * Victoria romana. Se hace ahora evidente que las imágenes de Venus de Botticelli, el *Nacimiento de Venus* y la denominada *Primavera*, pretendían devolver su libertad olímpica a la diosa, que estaba encadenada a la Edad Media, a través de la mitografía y de la astrología. Rodeada de una nube de rosas, la Venus Anadiómene surge de su crisálida en una concha sobre el agua; sus compañeras, las tres Gracias, permanecen en su séquito en el otro cuadro de Botticelli dedicado a la diosa, el que hace años denominé el *Reino de Venus*. En este momento quisiera completar esta interpretación añadiendo un matiz que habría revelado a los ojos del entendido en astrología del Quattrocento la esencia de la diosa de la belleza, la señora del despertar de la naturaleza: es la «Venere Pianeta», la Venus planetaria

BIBLOSARTE

apareciendo en el mes de abril que ella gobierna. * Recordemos que Simonetta Vespucci, a cuya memoria creemos que rinden culto ambos cuadros, murió precisamente el 26 de abril de 1476.

Botticelli recibió de la tradición los contenidos temáticos; sin embargo, los puso al servicio de una personalísima creación de una humanidad ideal. El nuevo estilo sería acuñado con la ayuda de la Antigüedad greco-latina resucitada, el himno homérico, Lucrecio y Ovidio (vía la interpretación de Poliziano, no precisamente un monje moralista); y sobre todo, con la ayuda de la escultura antigua, la cual le mostró el modo en que, tal y como enseñaba Platón, los dioses de Grecia bailan describiendo círculos en las esferas superiores.

¡Compañeros de estudio! Es evidente que solucionar un enigma iconográfico —especialmente cuando no es posible iluminarlo completamente como nos hubiera gustado, sino tan sólo representarlo cinematográficamente— no era el único objeto de mi conferencia.

Con la investigación completamente provisional de un tema concreto, pretendía salir en defensa de una ampliación metodológica de las fronteras de nuestra Historia del Arte, tanto por lo que se refiere a su ámbito material como al espacial. Hasta el momento, una serie de categorías evolutivas generales, del todo insuficientes, han impedido a la Historia del Arte disponer de su propio material para constituir una «psicología histórica de la expresión humana» que aún no ha sido escrita. Nuestra joven disciplina se cierra a sí misma la posibilidad de una visión panorámica histórico-universal, debido a que su actitud básica es demasiado materialista o demasiado mística. Intenta buscar a tientas su propia teoría de la evolución entre los esquemas de la historia política y las teorías del genio.

Con el método que he utilizado en la interpretación de los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara espero haber mostrado que sólo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar detalladamente un punto oscuro concreto, y esto a su vez sólo es posible con un análisis iconológico que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interrogue, tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, considerándolas como documentos expresivos de idéntica relevancia. Me preocupaba menos ofrecer una solución elegante que poner de relieve un nuevo problema que quisiéramos formular de la siguiente manera: «¿Hasta qué punto la revolución estilística en la representación de la figura humana en el arte italiano no fue fruto de un proceso de confrontación de dimensiones internacionales con las representaciones supervivientes del imaginario de la cultura pagana de los pueblos del Mediterráneo oriental?».

Nuestra entusiasta admiración por el hecho incomprensible de la genialidad artística no podrá sino fortalecerse al admitir que el genio es, a un tiempo, don y energía de un enfrentamiento consciente. El nuevo gran estilo que nos ha deparado el genio artístico italiano estaba arraigado en la voluntad social de liberar la humanidad griega de la «práctica» medieval y latino-oriental. Con esta voluntad de restauración de la Antigüedad, el «buen europeo» dio comienzo su lucha ilustrada en aquella época de migración iconográfica internacional que nosotros llamamos —tal vez con excesivo misticismo— la época del Renacimiento.

Apéndice

Carta[29] de Pellegrino de Prisciani, en Mantua, a la duquesa Leonor de Ferrara, 26 de octubre 1487:

> *Illustrissima Madama Mia! Racordandomi spesse fiate del ragionamento hebbi adi passati cum vostra Excellentia per quello debbo fare ala mia ritornata a casa: etc. Et mettendossi hora a puncto: cossa molto*

BIBLOSARTE

notabile e maravelgiosa: et grandemente al proposito de V. S[ia] se bene mi renda certo da qualche altro lato: sij stato porta a quella non dimeno per ogni mia debita demonstratione: non ho dubitato hora per mio messo a posta scriverli: et aprirli il tuto: non tacendo che forsi la oltra ancora: poteria per qualch uno esser preso qualche poco di errore come anche si faceva in questa terra da le brigate.

Nel tempo qua di sopto annotato: corre quella constellatione de cui non tanto li doctorj moderni: ma li antiqui ancora: fano festa: et la qual da mi da molti anni in qua: come credo ancora da molti altri: è stato cum grandissimo desiderio expectata. Et è quella de la qual scrive uno notabilissimo doctore chiamato Almansore[30] *neli soi aphorismi al 110: et dice.*

Si quis postulaverit aliquid a Deo: Capite existente in medio caeli cum Jove: et luna eunte ad eum non praeteribit qum adipiscatur breviter quaesitum: Et quella ancora di cui parla il Conciliatore[31] *et prima a la dif.[a] 113 dove scrive queste parole.*

Quo etiam modo quis potest fortunari aut infortunari ad bona fortunae: honores: Scientiam: etc. unde invocationem ad Deum per me factam: percepi ad Scientiam conferre: capite cum Jove in medio celi existente: et luna eunte ad ipsum: Quod et Reges grecorum cum volebant suis petitionibus exaudiri observabant: albu. in Sadan. Et ancora ala dif.[a] 154 dicendo in questo modo.

Praeterea similiter et astronomiae oratione placantur: et in subsidium concitantur nostrum ut orationum epilogus insinuat planetarum: unde albumasar in Sadam: Reges graecorum cum volebant obsecrare deum propter aliquod negotium: ponebant caput Draconis in medio caeli cum Jove aut aspectum ab eo figura amicabili. et lunam conjunctam Jovi: aut recedentem ab ipso et conjunctionem cum domino ascendentis petentem: adhuc autem et cum capite amicabili figura: Tunc qui dicebant ipsorum petitionem audiri unde almansor in aphorismis: Si quid (sic) postulaverit aliquod a deo etc. Et ego quidem in huius Orbis revolutione quandoque configuratione scientiam petens apprime visus sum in illa proficere[32].

Et perche Jll[ma] Madama mia alcuni qualche volte soleno in questo tempo fare sculpire in argento on alcuno metallo la situatione del cielo in quello tempo: per non mi parere necessario: piu presto ho ordinato certe parole molto al proposito previe ala Oratione: le quale pari modo mando ad V. Excel[ta] la qual se dignara narrare il tuto allo meo Ill[mo] Sig[re] suo consorte: et monstrarli ogni cossa dicendoli: che non mi ha parso scrivere a Sua Celsitudine: a cio le lettere non vadano per li banchi dela Cancellaria: et la Cossa transcora per bocha de molti quali come homini grossi de tal mirabile facto lo biasemariano piu presto:

Vostra Jllma Sig[ia] adonche: a dui di de novembre proximo futuro che sera de Venere di: la sira sonate le vintiquatro hore et tri quarti posta in su bona devotione et loco apto: ingenochiata incomenciara la Oratione sua dicendo:

Omnipotens et Eterne Deus qui de nihilo cuncta visibilia et invisibilia creasti: et celos ipsos tam miro ordine collocatis: errantibus et fixis stellis sic mirabiliter decorasti: radios insuper: lumina: motus: potestatem: et vim eam illis tribuens: quam tibi libuit: et quos intelligentijs separatis et angelis sanctis tuis animasti: Quique nos homines ad imaginem tuam (licet de limo terrae) plasmasti: ut et ex celis ipsis plurimos etiam fructus: commoditates et beneficia (pietate tua intercedente) consequeremur: Te supplex adeo: devoteque sempiternam maiestatem tuam deprecor: et si non ea qua debeo: saltem qua possum animi contritione ad immensam misericordiam et miram benignitatem tuam humiliter confugiens: Ut postpositis delictis inscipientiae et pravitatis meae: pietate tua exaudire me digneris: Et sicut mirabili stella illa praevia et ductrice: Guaspar: Melchior: et Baldasar: ab oriente discedentes ad optatum praesepe Domini nostri Jhesu christi filij tui pervenerunt: Ita nunc Stella Jovis cum capite draconis in medio celi existente et luna ad eum accedente: ministris quidem tuis cum sanctis angelis suis mihi auxiliantibus et ducibus. Oratio haec mea ad te pervenire possit: Et mihi concedere: et largiri digneris etc. et quivi dica la V. S. la gratia che la desidera da ipso aeterno Dio: Et stagi cusi reiterando la Oratione insino chel sonera una hora di nocte: Et tenga per fermo che non passaran troppo giorni vedera per effecto haver consequito la adimandata gratia. Et habbi certo che questa Constellatione non venira in tanta bontate ad grandissimo tempo: perche si fa in lo signo de aquario; El quale è proprio signo de tal

BIBLOSARTE

sanctitate: et in tanto che quando uno homo nasce et vene in questo mondo ascendendo ipso signo de aquario quellui è homo sancto et tuto da bene: Dove Marco Manilio non dubito scrivere in questo modo: Quod si quem sanctum esse velis: castumque probumque. Hic tibi nascetur: cum primus Aquaris exit. Et sic valeat et exaudiatur Jll^ma D. tua ali pedi di la quale per mille volte me racomando. Mantue die 26 octobris 1487.

Eiusdem Ducalis Dominationis Vestrae
Fidelis et devotus Servitor: Peregrinus Priscianus

Ala Mia Illustrissima Madama
Madama la Ducessa de Ferrara
Ferrarie

Subito

[Ilustrísima Señora!: A menudo recuerdo las conversaciones que mantuve con Su Excelencia en el pasado concernientes a lo que debía hacer cuando retornara a casa, etc. Y como ahora pende una cosa al mismo tiempo notable y maravillosa, y muy favorable para los intereses de Su Señoría, y como me resulta convincente desde cualquier punto de vista, siendo llevado a ella por cualquier camino de demostración, no he dudado en decidirme a escribirle y comunicárselo todo, sin ocultar que tal vez podría existir quien descubriera algún error, como antes sucedió en este país a causa de intrigas.

En el tiempo que se describe más abajo, la situación de las estrellas es una que no sólo celebran los doctores de nuestro tiempo, sino también los de la Antigüedad. La he estado esperando durante años, y creo que también por otros muchos con muchísima expectación. Y es aquella de la cual escribe un notabilísimo doctor llamado Almansur en sus aforismo 110; y dice:

> Si alguien ha pedido algo a Dios, cuando la cabeza está en medio del cielo con Júpiter y la Luna está avanzando hacia él, no pasará inadvertido, consiguiendo en breve lo que se pidió.

Y también aquella de la que habla el *Conciliator*[33], sobre todo en la Diferencia 113, cuando dice:

> También, de qué manera puede alguien ser feliz o infeliz en cuanto a los bienes de fortuna, honores, ciencia... Por eso, comprendí que mi petición a Dios tenía que ver con la ciencia: cuando la cabeza estaba con Júpiter en medio del cielo y la Luna avanzaba hacia él. También los reyes griegos observaban esto cuando querían que se oyeran sus peticiones: Albumasar *in Sadam.*

Y de nueva en la Diferencia 154:

> Además, de la misma manera también [¿las ciencias?] de la astronomía se aplacan con la oración y se suscitan en nuestra ayuda, como el final de las oraciones se introduce en [¿el curso?] de los planetas. Por eso [dice] Albumasar *in Sadam:* los Reyes griegos, cuando querían suplicar a Dios por algún asunto, ponían la cabeza del Dragón en medio del cielo con Júpiter, o de una manera favorable a él, y la Luna en conjunción con Júpiter, o separándose de él y acercándose a la conjunción con el señor del Ascendente. Entonces decían que su petición era escuchada. Por esto, Almansur decía en sus aforismos: «Si algo (sic) ha pedido algo a Dios, etc. Y yo también, en la revolución de este mundo parece que he progresado especialmente con esa configuración al buscar la ciencia».

Y porque, mi Ilustrísima Señora, en nuestro tiempo algunas veces suelen hacer esculpir en plata o en algún otro metal la situación del cielo en un tiempo determinado, al no parecerme necesario, he escrito algunas palabras muy a propósito para [decir] antes de la oración, las cuales envío a Vuestra Excelencia con el ruego de que haga el honor de contárselo todo a su marido el Ilustrísimo Señor y mostrarle todo ello diciéndole que no me ha parecido oportuno escribir a su Altísima persona porque las cartas no vayan por la vía de la cancillería, porque las noticias se habrían extendido de boca en boca, y algunas personas, avisadas de noticias tan extraordinarias, habrían aprovechado para hacerle daño.

BIBLOSARTE

Por todo ello, mi adorada Señora, el próximo 2 de noviembre, que caerá en viernes, tres cuartos de hora después de la medianoche, arrodíllese en un lugar apropiado y comience sus oraciones con las siguientes palabras:

> Omnipotente y Eterno Dios, que de la nada creaste todo lo visible y lo invisible y colocaste los mismos cielos de modo tan admirable y los decoraste asombrosamente con estrellas errantes y fijas y les otorgaste este poder: reglas, resplandor, movimiento y potestad, que te ofrecen a su vez a ti, y los animaste con inteligencias separadas y ángeles santos; a todos nosotros, los hombres, nos creaste a tu imagen (aunque del barro de la tierra), para que también de los mismos cielos alcanzáramos abundantes frutos: bondades y beneficios (mediando tu piedad). Suplicante me dirijo a ti y devotamente pido perdón a tu eterna majestad, si no de las cosas de las que soy deudor, al menos de las que puedo con contrición de alma, recurriendo a tu inmensa misericordia y admirable benignidad. De manera que, pospuestos los delitos de mi ignorancia y error, te dignes escucharme por tu piedad. Y lo mismo que por aquella maravillosa estrella, que iba por delante y los conducía, tus hijos Gaspar, Melchor y Baltasar salieron de Oriente hacia el anhelado pesebre de Nuestro Señor Jesucristo, así también cuando está la Estrella de Júpiter con la cabeza del Dragón en medio del cielo y la Luna sube hacia él, pero auxiliándome y conduciéndome tus ministros con tus santos ángeles, pueda esta oración mía llegar a ti y te dignes concedérmela y mostrarte propicio.

Y en este punto, Vuestra Señoría diga la gracia que pide al Dios eterno, y permanezca de este modo repitiendo la oración hasta que toquen la una de la madrugada. Y esté segura de que no habrán de pasar muchos días antes de que haya conseguido dicha gracia. Tenga además por cierto que esta constelación no regresará con tantos bienes en mucho tiempo, porque sucede en el signo de Acuario, cuyo signo es el de esa santidad; y cuando un hombre nace y viene a este mundo bajo el ascendente de Acuario, ése es un hombre santo dotado de todos los bienes, sobre lo cual Marco Manilio no dudó en escribir las siguientes palabras: «que si quieres que éste sea santo, casto e íntegro, te nacerá en estas circunstancias: tan pronto como salga Acuario. Y así vaya bien y sea escuchada». Ilustrísima Señora, a cuyos pies por mil veces me encomiendo, Mantua, 26 de octubre de 1487.

De vuestra Ducal Alteza
fiel y devoto servidor: el peregrino Prisciano

A mi Ilustrísima Señora.
Duquesa de Ferrara
Urgente].

Notas

* Nota: La presente conferencia es sólo el esbozo provisional de un ensayo más exhaustivo que aparecerá próximamente y que contendrá una investigación iconológica de las fuentes del ciclo de frescos del Palazzo Schifanoia.

[1] Cf. *Botticellis Geburt der Venus und Frühling* (1893) y «Dürer und die italienische Antike» en *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen in Hamburg,* 1905; y *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 1902.

[2] Cf. ahora R. Raschke, *De Albericus Mythologo,* (Breslau, 1913)

[3] Cf. p. 428 y ss.

[4] Otras ediciones: Venecia, 1494 y 1502.

[5] Teniendo en cuenta el intenso celo ejemplar que caracteriza a los fotógrafos italianos, resulta incomprensible que sólo se hayan fotografiado unas pocas pinturas murales del *Salone;* esto supone un obstáculo insalvable para el estudio comparado de las mismas, desatendido hasta ahora.

[6] Cf., además de Boll, op. cit., el libro fundamental de Bouché-Leclercq, *L'Astrologie grecque,* 1899.

[7] Presentaré las mismas pruebas en el caso de los restantes * decanos; así, por ejemplo, la mujer que aparece sentada tocando el laúd es Casiopea, cf. fig. en Thiele, *Antike Himmelsbilder,* 1898, p. 104.

[8] Cf. fig. en el *Lapidario del Rey Alfonso X* (1879) y en Boll, p. 433.

[9] Llegué hasta la traducción inglesa del *Chidambaram Iyer* (Madras 1885), que se encontraba en el legado Oppert de la Biblioteca Nacional de Hamburgo, a través de Thibaut, *Grundriß der Indo-Arischen Philologie* III, 9, p. 66; la traducción alemana es obra del Dr. Wilhelm Printz.

BIBLOSARTE

[10] Cf. pp. 482-539. La edición textual completa de las obras de Abu Maschar con su correspondiente traducción constituye una de las necesidades más apremiantes de la historia de la cultura.

[11] A este respecto se encontrará una exposición más exhaustiva en un ensayo posterior.

[12] *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* V, 1884, p. 99.

[13] *Atti e Mem. Stor. Patr. D. Romagna,* (1885), pp. 381 y ss.

[14] Ed. Breiter (1908), IV, pp. 128-136.

[a] Trad. de Demetrio Santos. Marcus Manilius. *Astronomicon.* Valladolid, Editorial Barath, 1982, p. 108.

[15] Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV,* (1905), p. 80, y B.Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento,* (1906).

[b] Trad. de Dremetrio Santos, op. cit., p. 59.

[16] Manilus, *Astronomicon,* II.

[17] Rom. Vat. Reg. lat. 1290, escrito en el norte de Italia en torno a 1420.

[18] El poema fue compuesto por un anónimo clérigo francés (antes de 1307); cfr. Gaston Paris, *La littérature française au moyen-âge,* cuarta edición (1909), p. 84. La reproducción procede del manuscrito 373, anc. 6.986, de la Bibliothèque Nationale de París (fol. 207ᵛ).

[19] Cf. Lippmann, *Die sieben Planeten* (1895), tabla C. V.

[20] Kautzsch, «Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445» en *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1897), p. 32.

[21] *De Civitate Dei,* VII, 24, «quod sedes fingantur circa eam, cum omnia moveantur, ipsam non movere» [que el fingir alrededor de ella asientos es porque moviéndose todas las cosas, ella permanece inmóvil. San Agustín. *La Ciudad de Dios.* México, Ecitorial Porrúa, 1970, p. 158].

[22] Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts* (1901), p. 172, describe este interesantísimo folio del ms. Mon. Lat. 14271 (fol. 11ᵛ; cf. nuestra p. 389), tal y como me indicó el Dr. Fritz Saxl; pienso reproducir y comentar este folio en el ensayo.

[23] Gardner, *Dukes and Poets in Ferrara* (1904), p. 46, nos remite a Decembrio, *Politiae Litterariae* (1540), fol. 1: «Nam in veste non decorem et opulentiam solum, qua caeteri principes honestari solent, sed mirum dixeris pro ratione planetarum, et dierum ordine, colorum quoque coaptationem excogitauit».

[24] Cf. su informe del año 1469 en A. Capelli, *Congiura contro il duca Borso d'Este,* en «Atti e Memorie dei Reali Deputamenti di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi», 2, (1864), pp. 377 y ss.

[25] Sobre esta figura cf. Bertoni, *La Biblioteca Estense* (1903), y Massèra, *Archivio Muratoriano* (1911).

[26] Reale Archivio di Stato en Modena, *Cancelleria Ducale,* Archivi per materie: Letterati-Prisciani Pellegrino.

[27] Venturi, op. cit., pp. 384-385.

[28] *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine* en *Rivista d'Arte* (1905), julio.

[29] Reale Archivio di Stato en Modena —Cancelleria Ducale— Archivi per materia Letterati. Bertoni, op. cit., p. 172, me puso tras la pista de esta carta. En 1509, Pellegrino Prisciani comunica a Isabella Este-Gonzaga una profecía muy similar; cf. Luzio-Renier, *Coltura e relazioni letterarie d'Isabella d'Este,* pp. 222 y ss.

[30] *Almansoris Propositio 108* (ed. Basilea, 1533), p. 98.

[31] *Conciliator Petri Aponensis medici ac philosophi celeberrimi Liber Conciliator differentiarum philosophorum precipueque medicorum appellatus...* En la edición de 1509, las correspondientes *differentiae* tienen los números 113 y 156, pp. 158 v.° y 201 v.°

[32] Sobre Sadam, cf. Boll, p. 421; el pasaje se remonta al *Conciliator,* loc. cit.

BIBLOSARTE

27. Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519 (1908)

Las xilografías que representan a dioses planetarios en el *Nyge-Kalender* en bajo alemán, impreso en Lübeck en 1519 por Steffen Arndes, revelan, cuando se estudian con detalle, que fueron realizadas siguiendo modelos italianos. Dos de los planetas, Mercurio y Saturno, pueden remontarse incluso hasta dos modelos concretos, los dioses planetarios de la famosa baraja de Tarot *[[Tarocchi]]*, una serie de estampas realizadas en el norte de Italia hacia 1465 (figs. 116, 117 y 127, 128). Ha sido demostrado que ya en 1490 estos dioses planetarios fueron utilizados para xilografías en Nuremberg, y que también los copió Durero[1]. Probablemente, los medios de transmisión hayan de buscarse en los círculos humanistas de Nuremberg de los Schedel y Celtes, cuya fuente y punto de encuentro para el estudio humanista era Padua.

En el caso del impresor de Hamburgo Steffen Arndes, hay que tomar en consideración otro centro del humanismo, Perugia. Si de acuerdo con la convincente hipótesis de Lange[2] se trata de Stefano Aquila, habría que admitir que ya desde 1476 puso en práctica en esta ciudad el arte que había aprendido de Gutemberg. Se ha venido pasando por alto una obra maestra de su imprenta decorada con magníficas xilografías que muestra gráficamente el afortunado encuentro de la imprenta alemana con la italiana; se trata del *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito (figs. 119 y 120), impreso en 1482 en Perugia junto a Paul Mechter y Gerhard von Büren[3]. En torno a esta misma época también trabajaba en Perugia como profesor de Derecho el hamburgués Jacob Langenbeck, hermano de nuestro conocido alcalde de Hamburgo, Heinrich Langenbeck. Éste publicó en dicha ciudad la primera edición de los *Digesten* que imprimió en 1476 el socio de Arndes, Wydenast. Para los estudiantes de Hamburgo que marchaban a Italia pasando por Erfurt, Perugia era la escuela superior de la formación humanista. En Italia también había miembros de la familia Arndes que ejercían como profesores de Derecho; hacia 1475, Theodor Arndes representó a Hamburgo en un proceso en Roma y, después de haber sido decano en Hildesheim y Braunschweig, fue nombrado obispo de Lübeck (1492); más tarde, Steffen Arndes desarrolló también su profesión en esta misma ciudad. La hipótesis de una relación más íntima entre ambos Arndes explicaría un hecho curioso hasta ahora no apreciado; a saber, que los dioses planetarios aparecen, exactamente con el mismo estilo del almanaque, en la decoración de las fachadas de edificios de la Baja Sajonia: en Braunschweig (1536) y en el «Brusttuch» de Goslar (1526). También puede demostrarse que los Marte, Venus, Saturno y la Luna, que aparecen a tamaño natural en las paredes del Rathauslaube de Lüneburg (hacia 1529), proceden de los mismos prototipos planetarios. Existía en Augsburgo otro transmisor de la

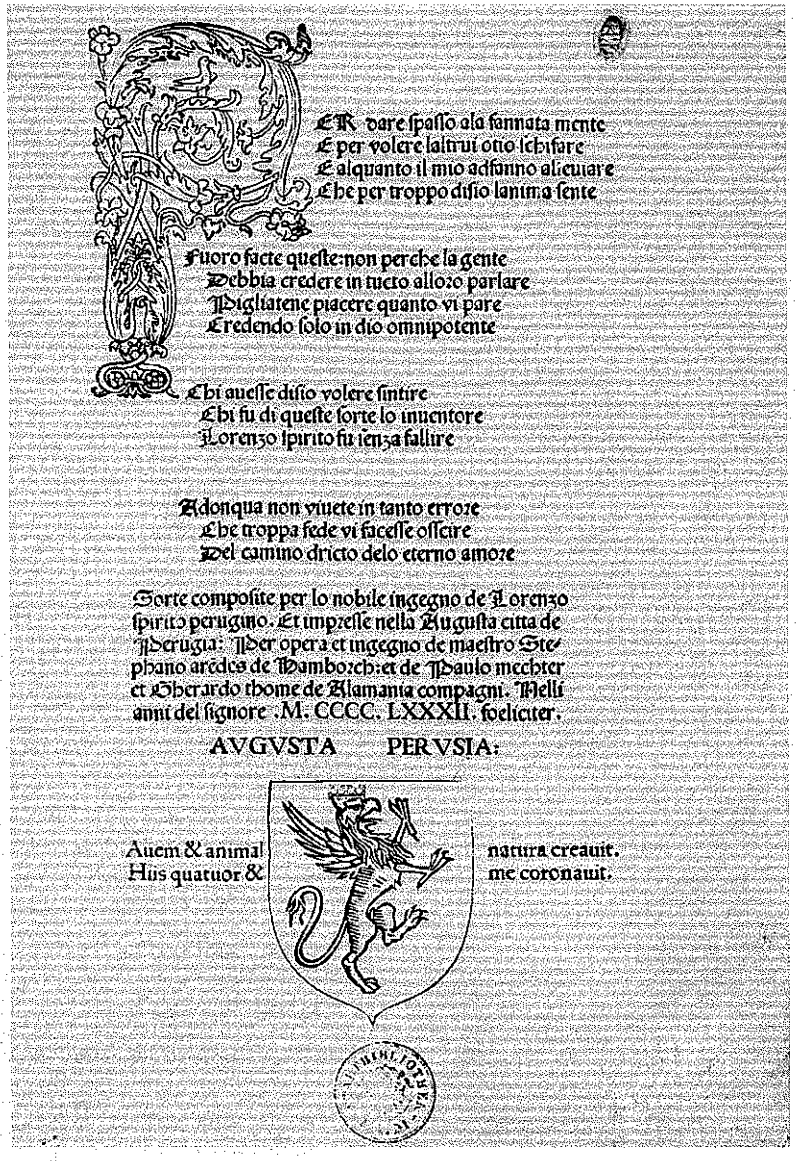
BIBLOSARTE

116. *Mercurio*, en *Tarocchi*. Serie E de grabados del norte de Italia.

117. *Mercurio*, en *Nyge Kalender*, Lübeck, 1519.

118. *Mercurio*, grabado, Hans Burgkmair.

BIBLOSARTE



CR dare spasso ala sannata mente
E per volere laltrui otio ischifare
E alquanto il mio adfanno alleuiare
Che per troppo disio lanima sente

Fuoro facte queste: non perche la gente
Debbia credere in tucto alloro parlare
Pigliatene piacere quanto vi pare
Credendo solo in dio omnipotente

Chi auesse disio volere sintire
Chi fu di queste sorte lo inuentore
Lorenzo spirito fu senza fallire

Adonqua non viuete in tanto erroze
Che troppa fede vi facesse ossciare
Del camino dricto delo eterno amoze

Sorte composite per lo nobile ingegno de Lorenzo spirito perugino. Et impresse nella Augusta citta de Perugia: Per opera et ingegno de maestro Stephano arcdes de Bamborch: et de Paulo mechter et Oberardo thome de Alamania compagni. Nelli anni del signore .M. CCCC. LXXXII. foeliciter.

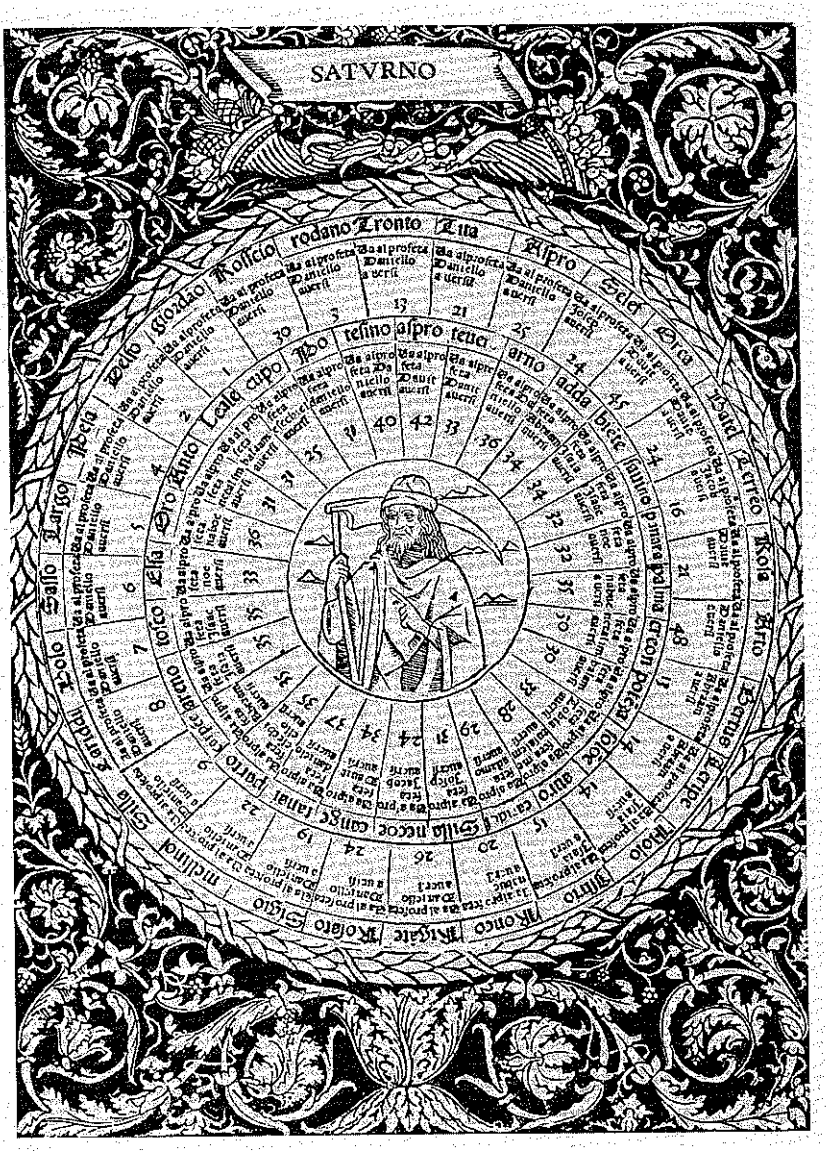
AVGVSTA PERVSIA:

Auem & animal
His quatuor &

natura creauit.
me coronauit.

119. *Libro delle sorti*, Lorenzo Spirito, Perugia, 1482.

BIBLOSARTE



120. *Saturno,* en *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito, Perugia, 1482.

BIBLOSARTE

tradición astrológica que debemos mencionar; nos referimos a Hans Burgkmair[4], cuya serie de xilografías de los planetas no sólo fue el modelo común de estos dioses planetarios (fig. 118) sino que también, debido a su localización en Augsburgo, difundió el universo mitológico resucitado en Italia por Alemania oriental, tal y como prueba la fachada policromada de una casa en Eggenburg (1547), en la Baja Austria. Es incluso probable que el propio Burgkmair pintara estos planetas en la fachada de una casa junto al mercado de Augsburgo. Todo ello explicaría la poderosa influencia que ejercieron estas figuras y, al mismo tiempo, el que decoren las fachadas de diversas casas. Por su parte, los dioses planetarios de Burgkmair podrían proceder, a su vez, de una obra italiana monumental perdida, de la que los planetas del Tarot del norte de Italia serían sólo una consecuencia marginal[5]. Aunque una investigación más profunda podría explicar los detalles de manera algo diferente, es seguro para la historia del libro que este calendario de 1519 —en apariencia un producto ingenuo de la literatura popular— es antes bien una creación artística de notable importancia histórica, correspondiéndole una relevancia histórico-cultural que va mucho más allá de su interés local; gracias a él podemos restablecer las etapas del camino luego borrado por el que transitaron estas imágenes que, una vez liberadas y dotadas de movimiento gracias al arte de la imprenta, se abrieron camino, posibilitando el comienzo de una nueva época en el intercambio artístico-cultural entre el norte y el sur de Europa.

Notas

[1] Cf. Loga en *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen.* (1895), pp. 236 y ss.

[2] Cf. H. O. Lange, «Les plus anciens imprimeurs à Pérouse» en *Kgl. Danske Vidensk. Selsk. Forhandl.* (1907). La hipótesis de Lange corrobora la constatación que se remite a una somera referencia del Archivo Estatal de Hamburgo, en la que se dice que la familia Arndes llevaba el águila en su escudo. Sin embargo, hasta ahora no se ha podido demostrar la existencia de un parentesco directo entre Steffen y Theodor Arndes.

[3] El conferenciante informó exhaustivamente sobre esta obra impresa en una reunión celebrada en 1910. Cf. figs. 119 y 120; ejemplar en Ulm, página de, aproximadamente, 27 x 29 cm.

[4] El cand. fil. Hübner fue el primero en hacer reparar al conferenciante en Burgkmair.

[5] El conferenciante habló detalladamente sobre estas relaciones en el Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Múnich en 1909.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

28. Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920)

Nota Preliminar

El autor, gravemente enfermo desde finales de octubre de 1918, ha accedido a publicar el presente fragmento a instancias de su amigo Franz Boll, a pesar de que no le ha sido posible llevar a cabo las mejoras necesarias y mucho menos añadir las ampliaciones esenciales que tenía previsto realizar a partir del rico material inédito que tenía elaborado y preparado. A pesar de ello, autoriza la publicación de este texto confiando en que su tentativa podrá servir en el futuro de ayuda a los investigadores interesados en este mismo ámbito y porque, con independencia de lo bueno o lo malo que sea este tejedor, durante demasiado tiempo se ha privado a los investigadores alemanes de la posibilidad de incorporar a la trama hilos procedentes del extranjero. Por ello, el autor ruega a los amigos y a los colegas que le han ayudado incansablemente durante años, y en especial a Franz Boll, que consideren el consentimiento de publicar este texto incompleto como la expresión de su agradecimiento. Sin la amplia ayuda prestada durante años por bibliotecas y archivos —en este momento sería imposible nombrarlos a todos, aunque no podemos dejar de mencionar a Berlín, Dresden, Gotinga, Hamburgo, Königsberg, Leipzig, Múnich, Wolfenbüttel, Zwickau, Madrid, Oxford, París y Roma— sus estudios habrían sido imposibles. Más allá del cumplimiento con su deber profesional, han colaborado con el autor, además de su amigo Robert Münzel (†), el profesor Paul Fleming de Pforta, el profesor Kroker de Leipzig, el doctor Georg Leidinger de Múnich, el reverendo Franz Ehrle (antes en Roma), el profesor Richard Salomon de Hamburgo y el profesor Gustav Milchsack de Wolfenbüttel. Wilhelm Printz y Fritz Saxl, que nos han asistido fielmente durante años, merecen nuestro más sentido agradecimiento. Desgraciadamente, no se ha podido enviar la ponéncia a los miembros de la Asociación de Ciencias de la Religión de Berlín como había prometido. A pesar de todo, ruego que consideren este texto como signo de su más sincero agradecimiento por la reunión del 23 de abril de 1918.

Dedico este escrito a mi querida esposa en recuerdo del invierno de 1888 en Florencia.

Hamburgo, 26 de enero de 1920

BIBLOSARTE

1. Reforma, magia y astrología

Es ist ein altes Buch zu blättern:
Vom Harz bis Hellas immer Vettern.
Goethe, *Faust,* II

[Viejo libro es este que hojeo,
Desde el Harz a la Hélade, familiar siempre.
Goethe, *Fausto,* II][a]

El manual del que todavía carecemos dedicado a «La exclavitud del hombre moderno supersticioso» debería ir precedido de una investigación científica, que tampoco ha sido escrita, sobre «El renacimiento de la Antigüedad demoniaca en la era de la Reforma alemana». Nuestra ponencia en la Asociación de Ciencias de la Religión de Berlín sobre «La adivinación pagana antigua en palabras e imágenes en la época de Lutero» podría servir de introducción provisional a su estudio[1]. Dicha ponencia constituye la base de la presente investigación. Si bien las imágenes analizadas caen en el más amplio sentido entre los objetos de estudio de la historia del arte (por cuanto toda obra de arte gráfico le compete), sin embargo, proceden del ámbito de la imprenta (salvo el retrato de Carion[2], fig. 121). Privados de sus correspondientes textos —se encuentren o no directamente presentes—, se alejan todavía más de los intereses puramentes formales que practica actualmente la historia del arte, sobre todo, dado que su subordinación al texto las hace poco atractivas desde un punto de vista estético. Obtener de estas curiosidades un conocimiento histórico-cultural valioso está mucho más cerca de la ciencia de la religión que de los historiadores del arte. Sin embargo, someter estas creaciones procedentes de la región semioscura de la literatura político-espiritual a un análisis histórico profundo forma parte de la auténtica tarea de la historia del arte; sólo de este modo puede responderse en toda su amplitud a una de las cuestiones fundamentales de la ciencia de la cultura que investiga los estilos: el problema de la influencia de la Antigüedad en la civilización europea del Renacimiento. Sólo cuando abordemos el estudio de las divinidades del paganismo resucitadas en el primer Renacimiento en el norte y el sur de Europa en tanto que entes religiosos, y no sólo como formas artísticas, empezaremos a comprender el papel que desempeñó la fuerza del fatalismo de la cosmología helenística, incluso, en la Alemania de la Reforma; como veremos, el augur pagano que hizo su aparición bajo el pretexto erudito de las ciencias naturales resultó difícil de combatir —y por supuesto de vencer.

Desde Winckelmann, el mundo mitológico ennoblecido por el clasicismo ha caracterizado hasta tal punto la Antigüedad, llegando a simbolizarla, que olvidamos que este retrato es una creación de la cultura humanista ilustrada; lo cierto es que la cara «olímpica» de la Antigüedad hubo primero de desprenderse de la tradición «demoniaca». 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 (donde desde 1470 culminó su viaje renaciendo en palabras e imágenes en las imprentas de Augsburgo, Nuremberg y Leipzig), 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 demoniacos 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 estos extremos

BIBLOSARTE

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.

La lógica, que mediante un abstracto proceso de definición y distinción crea un espacio de pensamiento entre el hombre y los objetos, y la magia, que destruye ese mismo espacio aglutinando hombre y objeto a través del vínculo —ideal o práctico— de la superstición, son los elementos que observamos en el pensamiento profético de la astrología; con este instrumento unificante y primitivo, el astrólogo podía al mismo tiempo realizar mediciones y practicar la magia. La época en la que la lógica y la magia, los tropos y las metáforas —en palabras de Jean Paul[3]— «florecían injertadas en un mismo tronco» refleja una realidad atemporal; en la presentación científico-cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico.

Los astrólogos medievales llevaron la herencia helenística desde Bagdad hacia el norte pasando por Toledo y Padua; de este modo, en Augsburgo, las obras de los astrólogos árabes e italianos estuvieron entre los primeros productos ilustrados de la imprenta.

En los últimos años del siglo XV, se enfrentaban en Italia lo mismo que en Alemania dos concepciones diferentes de la Antigüedad: una antiquísima de carácter práctico-religioso y otra nueva estético-artística. Mientras que esta última pareció triunfar en un principio en Italia encontrando adeptos también en Alemania, la Antigüedad astrológica experimentó un extraordinario y particular renacimiento que hasta ahora no ha sido suficientemente estudiado. Los símbolos astrales que habían sobrevivido en los textos adivinatorios —sobre todo las representaciones antropomórficas de los siete planteas— recibieron sangre nueva de las luchas desenfrenadas de la realidad política y social convirtiéndose, en cierto modo, en las divinidades políticas del momento. Junto a estos humanizados señores del destino, que como símbolos astrales subyacen a la adivinación astrológica «artística» (es decir, científica), deberemos considerar los monstruos terrenales conocedores del destino de la adivinación «prodigiosa». Es necesario comprender la distancia que separa la adivinación «artística» y la «prodigiosa»[4] y tenerla muy presente ya que —tal y como se expondrá más adelante— es aquí donde se separan los caminos de Lutero y Melanchthon. Como punto de partida nos serviremos de una carta inédita de Melanchthon dirigida al astrólogo e historiador Johann Carion de Bietingheim, que ocupó una posición muy influyente en la corte del elector de Brandenburgo.

2. Elementos paganos antiguos en la concepción política y cosmológica del mundo de la Reforma: astrología y teratología en el entorno de Lutero

2.1. Carta de Melanchthon a Carion sobre el cometa de 1531

En nuestra búsqueda de las cartas de Carion, la recopilación de Johannes Voigt[5] nos remitió al Archivo Estatal de Königsberg, al que debo agradecer la posibilidad de estudiar una serie de sus cartas en la Biblioteca Municipal de Hamburgo. En forma de apéndice encontré entre ellas una carta en latín enviada por Melanchthon el 17 de agosto de 1531. Gracias a la amabilidad del profesor Flemming de Pforta, y utilizando las correcciones de Nikolaus Müller (†), he podido editar el texto latino (cfr. apéndice A.I). Reproduzco aquí su contenido íntegro, traducido libremente, porque cada detalle nos muestra de manera extraordinariamente viva el conflicto de Melanchthon, tan decisivo para el destino de Alemania, entre intelectualidad humanística y voluntad reformadora teológico-política.

BIBLOSARTE

Dirigido al muy docto señor Johann Carion, filósofo, su amigo y querido compatriota, «a entregar en propia mano».

... he intentado poner (en el texto) las citas más acreditadas. Lo que he conseguido, otros habrán de juzgarlo. La sentencia de Elías no es de la Biblia, la he tomado de los rabinos y es muy conocida. Burgensis (Paulus)[6] la cita y, remitiéndose a ella, sostiene contra los judíos (la opinión) de que el Mesías ya ha llegado. Esta máxima resulta muy familiar a los hebreos y la he colocado al comienzo de tu historia (la *Chronica* de Carion) para que sea más conocida y para recomendar así tu obra. Más adelante, añadiré otras citas de este tipo. (Pero) ya ves cómo se pronuncia la voz del profeta; con la misma exactitud (*concinna;* ¿armoniosamente?) se reparten las eras.

Espero que terminemos la historia este invierno, pues hasta ahora me lo ha impedido la reelaboración de mi *Apología,* de la que estoy repasando pasajes aislados. No puedes imaginar lo débil que es mi salud; también me agotan la preocupación y el trabajo.

Con la ayuda de Dios, mi mujer dio a luz a una niña cuyo momento de nacimiento (tema) te envío, pero no para darte trabajo. Ya veo que será monja[7].

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.

Ahora paso a las noticias del día. Si supiera algo de las intenciones de nuestros enemigos te escribiría todo lo que supiera de ello, pues no debemos esconder los planes de nuestros enemigos; al contrario, conocerlos nos resulta muy útil. El hecho, sin embargo, es que hace tiempo que no oigo nada seguro sobre preparativos de ningún tipo, sólo los miedos que abrigan los nuestros debido a ese número (no) pequeño de soldados de infantería en Frisia. Quizá piensan atacarnos con el pretexto de la guerra danesa. Pero los del Palatinado y los de Maguncia ya están negociando con los nuestros un acuerdo pacífico; si bien personalmente no albergo ninguna esperanza de paz. No sólo estoy impresionado por los vaticinios astrológicos, sino también por las profecías. Hassfurt predijo al rey Christian un regreso glorioso. Schepperus negó que fuera a volver. Schepperus no me impresiona en absoluto. Se equivoca a menudo. Hassfurt predijo también al Landgrave la mayor de las victorias, y un ciudadano de Esmalcalda que yo conozco refirió una historia prodigiosa sobre estas agitaciones (políticas), una profecía a la que doy muchísimo valor. Contiene la predicción de una catástrofe que se desarrollaría sin consecuencias, pero indicó que nuestros enemigos, llenos de espanto, retrocederían ante el León (el Landgrave de Hesse). En Kitzingen, una mujer ha profetizado cosas terribles sobre Fernando. Guerreará contra nosotros aunque no tendrá fortuna. En Bélgica, una joven también ha profetizado al emperador, aunque no he podido verificarlo suficientemente. En definitiva, pienso que habrá un movimiento del tipo que sea y ruego a Dios que lo lleve a buen término y que dé una salida favorable a la Iglesia y al Estado. Antes de fin de año estuve trabajando con celo para que firmaran la paz con nosotros. Si lo hubieran hecho habría menos disturbios en Suabia, que en su mayor parte (ahora) es adicta a la teología y a la osadía *(licentia)* suiza. Pero Campeggi quiere implicar y complicar al emperador en una guerra alemana para quebrantar su poder, y algunos aprueban las propuestas de Campeggi por odio personal contra los nuestros. Pero la mirada de Dios es justa. Con toda seguridad no hemos enseñado nada malo y hemos liberado a muchas almas piadosas de muchas doctrinas perniciosas y falsas. Sabinus te envía mi prefacio sobre el elogio de la astronomía y la astrología del que espero tu veredicto. Queda con Dios. Jueves tras la Ascensión de María a los cielos, 1531. Te mando las cartas... Φίλιππος.

BIBLOSARTE

Esta carta nos permite observar a Melanchthon por encima de su hombro en un momento crítico de su vida; lo encontramos desempeñando tres tareas literarias, como humanista, teólogo y cronista político-astrológico. En primer lugar, emplea la así llamada Sentencia de la Casa de Elías que considera la historia universal dividida en tres periodos de 2.000 años, para estructurar la primera historia universal alemana, la *Chronica* de Carion[8], que gracias a su colaboración ejercería una gran influencia sobre la concepción alemana de la historia. Y lo hacía en un momento en que la revisión de la confesión de Augsburgo le confiaba la responsabilidad más pesada: el 30 de abril había expirado el ultimátum imperial a los protestantes, amenazando un choque armado entre la Liga Esmalcalda y Carlos V que Melanchthon intentaba evitar con todas sus fuerzas. Carion, como agente diplomático de los ciudadanos de Hamburgo, expresaba abiertamente su deseo de ser informado con toda precisión, y Melanchthon, lo que es notable, le considera partidario de la Liga Esmalcalda.

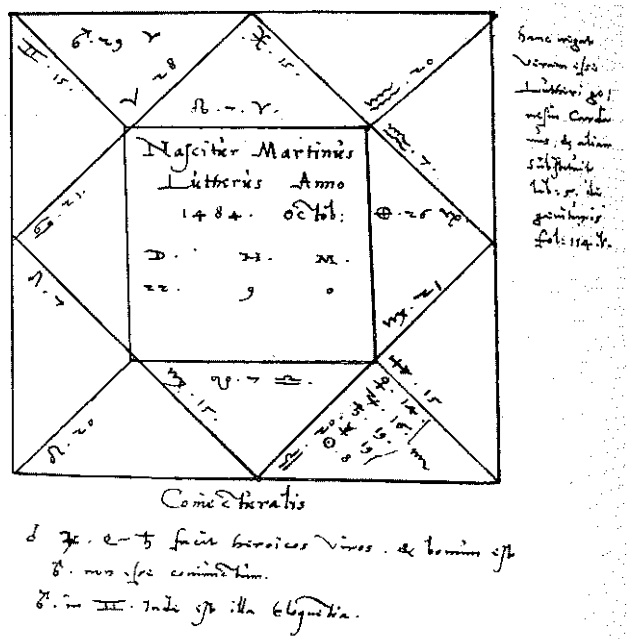
Sin embargo, Melanchthon no se muestra como un simple cronista político; la preocupación torturadora por la paz provocó en él un ataque agudo de su crédula fe en el significado cosmológico de los prodigios. Ya no aparece ante Carion como el aventajado erudito a quien ofrece sus consejos; por el contrario, se dirigía al honrado Carion[9] como el paciente en busca de consuelo, consultándole en su calidad de mago experto en temas astrológico-proféticos. Con este motivo le enviaba el horóscopo de su hija recién nacida —ciertamente no sin esperar antes su visto bueno—, y le solicitaba expresamente su dictamen sobre las ideas de astronomía y astrología que acababa de publicar, por ejemplo, en la introducción a Sacrobosco[10]. Pero sobre todo, esperaba ser tranquilizado respecto al cometa que había sido visto el mes de agosto —el Halley— aterrorizando a toda Alemania en general y, en particular, a Melanchthon, pues era el primero que había tenido oportunidad de verlo. A cambio, le comunicaba también lo que otros famosos astrólogos habían profetizado de la situación.

El Johann Virdung de Hassfurt al que se refiere ensombreció con sus augurios la vida de Melanchthon desde el día mismo de su nacimiento, cuando a instancias de su padre le había realizado un horóscopo en el cual le prevenía, por ejemplo, contra el norte y el Báltico, lo que de hecho impidió un viaje de Melanchthon a Dinamarca como admitiría en 1560[11]. Pero no eran sólo las predicciones científicas sino además, como Melanchthon destaca de manera expresa, los *vaticinia*, las adivinaciones «no científicas» de inspiración directa, las que más le atemorizaban. Con este motivo salen a la luz el hombre de Esmalcalda y la mujer de Kitzingen. De estos últimos tenemos referencias anteriores; a finales de marzo, Melanchthon había escrito a Cordatus y también a Baumgärtner que aquella mujer había profetizado que en un plazo de seis meses se desencadenaría una gran guerra contra los evangélicos con el apoyo de Francia[12]. Sobre el Emperador conocía menor número de desgracias que sobre el rey Fernando. Melanchthon vuelve a mencionar el rostro terrible del ciudadano de Esmalcalda en una carta a Camerario[13] del 2 de abril. De este modo, el líder espiritual de la Alemania evangélica, en un momento en el que sólo una firme voluntad opuesta a los poderes temporales que presionaban sobre su conciencia hubiera podido salvar la situación, se nos presenta como un augur pagano distraído por los signos del cielo y las voces de los hombres, carente del espíritu de decisión necesario para ofrecer una defensa resuelta. Sólo aquellas voces proféticas le permitían albergar la esperanza de una victoria de Leo, el león de Hesse.

Si Melanchthon pudo dominar las contradicciones internas que despertaba en él su sentido crítico de filólogo, fue porque estaba convencido de que en el método astrológico sobrevivía aquella antigua concepción armonizadora del mundo que era el fundamento de su humanismo de orientación cosmológica[14].

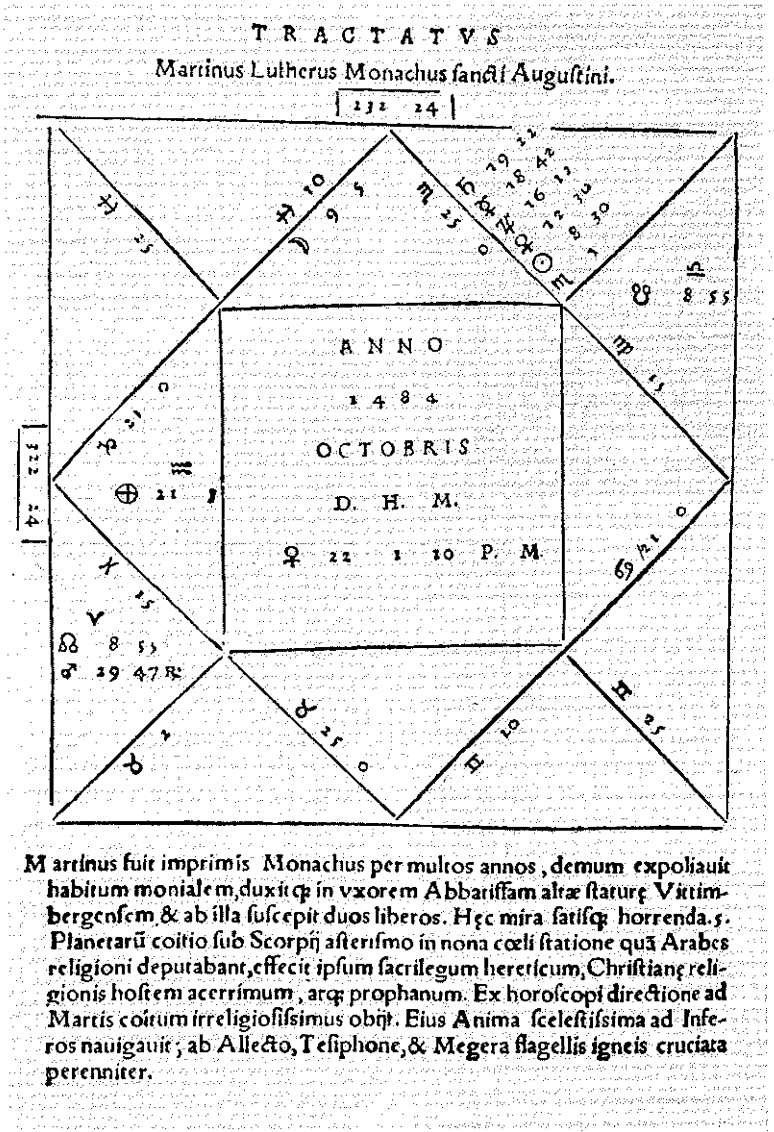
BIBLOSARTE

121. *Johann Carion*, Escuela de Lucas Cranach, Berlín, Preussische Staatsbibliothek.



122. Horóscopo de Lutero por Erasmus Reinhold, Leipzig, Staatsbibliothek, cod. 935, fol. 158.

BIBLOSARTE



123. Horóscopo de Lutero por Lucas Gauricus, en *Tractatus astrologicus*, Venecia, 1552, fol. 69v.

BIBLOSARTE

2.2. *La adivinación astral. La actitud encontrada de Lutero y Melanchthon frente a la astrología antigua*

En el norte, como en el sur, la cultura del Renacimiento había conservado y dado nueva vida a los modos de la antigua adivinación pagana cuya esencia consistía en una vital mezcla de elementos heterogéneos, de racionalismo y mitología, de rigurosos matemáticos y augures profetas; hasta el baluarte mismo de la Alemania cristiana en lucha con Roma por su liberación espiritual, hasta el círculo cultural de Wittenberg tuvo que enfrentarse con ellos. Precisamente allí donde con tanta vehemencia se combatía el paganismo cristiano de Roma se permitía el acceso y —con particulares reservas— incluso la aprobación del astrólogo babilónico-helenístico y del augur romano. Lutero y Melanchthon revelan la participación de esas prácticas mistéricas aún vivas de la religiosidad pagana que tan extrañas resultan a una concepción lineal de la historia. Y es así porque eligieron caminos completamente diferentes en su respuesta a estos supersticiosos pronósticos.

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. Incluso cuando un astrólogo italiano —Lucas Gaurico— penetró en el terreno más íntimo del reformador «rectificando» su horóscopo con una fecha de nacimiento inventada, encontró la comprensión y el respaldo de Melanchthon, de Carion y de otros entendidos en astrología de Wittenberg; ello, a pesar de que la política astrológica en la que se basaba iba dirigida indudablemente contra Lutero y a pesar de que éste rechazara enérgicamente aquella segunda fecha de nacimiento, completamente mítica, del 22 de octubre de 1484.

Lutero contra los italianos y los alemanes que utilizan políticamente su horóscopo. Actitud de Melanchthon frente a Lucas Gaurico

Desde Italia, y sobre todo desde Padua —cuyo gran salón del palazzo della Ragione es, incluso hoy en día, un lugar de culto para todos los creyentes en la astrología—, la práctica y la doctrina astrológicas afluían hacia el norte siempre renovadas; muy probablemente los propios italianos en persona cruzaron al otro lado de los Alpes. En 1531, el año en que Melanchthon escribió la carta a Carion, el famoso astrólogo del sur de Italia Lucas Gaurico fue invitado a Berlín por el príncipe elector Joaquim I[15]; Gaurico viajó primero a Wittenberg donde permaneció cuatro días siendo recibido y honrado por Melanchthon, tal y como se desprende de la carta de éste a Camerario. Esto debió ocurrir en abril de 1532, pues en mayo Melanchthon escribió una carta de recomendación para Gaurico (quien ya había partido) la cual debía entregar a Camerario en Nuremberg[16]. Ya a comienzos de marzo había añadido al *Norica* de su amigo Camerario[17] —un libro sobre los prodigios y su importancia— una dedicatoria dirigida a Lucas Gaurico donde en tono entusiasta le manifestaba su admiración como «príncipe de toda filosofía» expresándole además su agradecimiento por aquellos horóscopos imprescindibles para sus investigaciones[18] que le había enviado en sus cartas. La importancia política de estos horóscopos se desprende de una carta de Melanchthon dirigida a Camerario que va fechada el 29 de junio del mismo 1532[19] con la que adjuntaba los horóscopos del emperador Carlos y del rey Fernando que le había solicitado. De este documento se desprende que comparó las colecciones de horóscopos de Gaurico con las de Carion y Schepper. Estas colecciones se han conservado, por ejemplo, en Múnich y en Leipzig[20]. Estudiadas con deteni-

BIBLOSARTE

miento, revelan que los horóscopos de Gaurico, sólo parcialmente recogidos en la edición veneciana de 1552, le suministraron la piedra angular de sus trabajos. Esto es importante ya que el manuscrito de Leipzig que compiló Reinhold, profesor de Matemáticas en la universidad de Wittenberg, entre 1540 y 1550 aproximadamente (como ha demostrado E. Kroker con todo detalle[21]) nos conduce hasta el núcleo de la Reforma, hasta Lutero mismo; el horóscopo de Lutero que transmite Reinhold[22] (fig. 122) no se basa en su natalicio del 10 de noviembre de 1483 —su verdadera fecha de nacimiento—, sino en el 22 de octubre de 1484 como pretendía Gaurico. De este modo, a pesar de que se sabía que era una mera conjetura —como lo prueba la leyenda «Coniecturalis» de Reinhold— el natalicio astrológico y pagano desplazó la fecha verdadera del calendario.

En la edición de Gaurico (fig. 123), el horóscopo de Lutero se acompaña de un texto contrarreformista cargado de odio[23]. Es del todo imposible que Gaurico utilizara este tono más propio del fanatismo religioso posterior en su visita a Wittenberg —esto sin contar la maligna referencia a la muerte de Lutero—; sin embargo, en cualquiera de los casos, parece claro que consideraba astrológicamente a Lutero como un elemento peligroso. En 1525, ya Clemente VII había profetizado el fin de la herejía de Lutero[24] —hecho apenas tenido en cuenta—; por tanto, la afirmación de Lutero, el 23 de marzo de 1524, en la que informaba sobre su horóscopo a Spalatin iba dirigida con toda seguridad contra Gaurico[25]:

> *Genesin istam meam iam ante videram ex Italia huc missam, sed cum sic sint hoc anno hallucinati astrologi* (para el temido diluvio, cfr. infra), *nihil mirum, si sit, qui et hoc nugari ausus sit*
>
> [He visto mi horóscopo que me ha sido enviado desde Italia; pero como los astrólogos han tenido este año (tan extrañas) alucinaciones (para el temido diluvio, cfr. infra) no sorprende que alguien haya dicho estas tonterías].

Probablemente, ocurre lo mismo con esta otra afirmación que aparece en una carta de Lutero a Veit Dietrich el 27 de febrero de 1532[26]:

> *Sed... astr... quam ominoso Mathe((mathico)) quem toties falsum convici, convincam adhuc saepius falsum.* †
>
> [Pero... como... el poderoso matemático que he engañado con frecuencia, y a quien siempre engañaré en el futuro].

La oposición de Lutero a Gaurico arraiga profundamente en su religiosidad, por lo que iba a llevarle necesariamente a una radical disconformidad con su amigo Melanchthon. En agosto de 1540, le escribía:

> *Nemo mihi persuadebit nec Paulus nec Angelus de coelo nedum Philippus, ut credam astrologiae divinationibus, quae toties fallunt, ut nihil sit incertius. Nam si etiam bis aut ter recte divinant, ea notant; si fallunt, ea dissimulant*[27].
>
> [Nadie podrá persuadirme, ni Pablo, ni los ángeles del cielo, ni Felipe (Melanchthon) de creer en las adivinaciones de la astrología, pues todas fallan, nada resulta más incierto. Pues si aciertan dos o tres veces, lo hacen notar, pero si fallan, lo ocultan].

Aquel mismo año afirmó que Melanchthon le había reconocido que no existía una astrología segura, de tal modo que le habría dejado jugar tranquilamente con ella: «Es ist ein dreck mit ihrer Kunst» [Su arte es una porquería][28]. Y si el maestro Philippus intentaba alguna vez asesorar astrológicamente al doctor Martinus —por ejemplo, cuando le parecía excesivamente peligroso viajar con Luna nueva (1537)—, Lutero volvería a amonestarle indignado por inmiscuirse con aquella «der heilosen und schebichten astrologia» [infame y mezquina astrología][29].

¿Cómo era posible que en estas circunstancias los amigos de Lutero pudieran admitir —no ha-

BIBLOSARTE

blemos ya de defender— la alteración falsaria de la fecha de su nacimiento? De un informe sobre Lutero recogido por Heydenreich se desprende que incluso Melanchthon estaba entre los partidarios del mítico natalicio; el mismo documento nos revela, además, que los creyentes en la astrología podían proceder de buena conciencia. Heydenreich refiere una conversación con las siguientes palabras[30]:

> *«Domine Doctor, multi astrologi in vestra genitura consentiunt, constellationes vestrae nativitatis ostendere, vos mutationem magnam allaturum».*
>
> *Tum Doctor: «Nullus est certus de nativitatis tempore, denn Philippus et ego sein der sachen umb ein jar nicht eins. Pro secundo, putatis hanc causam et meum negotium positum esse sub vestra arte incerta? O nein, es ist ein ander ding! Das ist allein Gottes werck. Dazu solt ir mich niemer mer bereden!».*
>
> [Señor doctor, muchos astrólogos coinciden en pensar respecto de vuestra fecha de nacimiento que las estrellas del horóscopo muestran que traerás un gran cambio.
>
> El doctor: Nada se sabe cierto del momento de mi nacimiento, pues Felipe y yo no estamos de acuerdo en este asunto por la diferencia de un año. En segundo lugar, ¿piensas que esta causa y mi negocio se encuentran bajo la influencia de tu arte incierto? Oh, no, ¡se trata de otra cosa! Es sólo obra de Dios. ¡No me persuadiréis jamás de ello!].

Vemos aquí que la astrología pretendía que la misión eclesiástico-revolucionaria dependiera de un año sobre el cual discrepaban Lutero y Melanchthon, y que Lutero lo combatió con vehemencia. La diferencia «de un año» concernía precisamente al año 1484 (en lugar de 1483) defendido por Melanchthon siguiendo a Gaurico, y ello se debía a que en dicho año se produjo una gran conjunción planetaria de la que hacía generaciones que se esperaba la señal del comienzo de una nueva era en la evolución religiosa de Occidente[31].

Ahora bien, la investigación no ha reparado en que la posición de los astros de Reinhold está íntimamente ligada a los intentos de compromiso astrológico de Melanchthon en un momento en que, según el informe de Heydenreich, éste mantenía su enfrentamiento con Lutero a causa de su natalicio. Si bien es cierto que más tarde Melanchthon establecería el año verdadero de 1483, tanto en la biografía como en el libro del Decanato de la Universidad de Wittenberg, como fecha oficial del nacimiento de Lutero[32], sin embargo, volvemos a verle dudar en una carta dirigida a Osiander en 1539. Escribe en ella lo siguiente:

> *Über Luthers Geburtszeit sind wir in Zweifel. Der Tag ist zwar sicher, auch beinahe die Stunde, Mitternacht, wie ich selbst aus dem Munde seiner Mutter gehört habe. 1484 meine ich, war das Jahr. Aber wir haben mehrere Horoskope gestellt. Gauricus billigte das Thema von 1484*
>
> [Tenemos dudas sobre la fecha de nacimiento de Lutero. Ciertamente, se sabe con seguridad el día y casi la hora, medianoche, tal y como yo mismo he oído de labios de su madre. Creo que el año fue el 1484. Pero hemos confeccionado varios horóscopos. Gaurico aprobó el de 1484[33]].

Así que había preguntado a la propia madre de Lutero. De este modo, se encontraba seguro respecto al día, y también respecto a la hora (hacia la media noche, aunque con limitaciones: «casi»), decidiéndose, sin embargo, por el año 1484, indudablemente bajo la influencia de Gaurico.

Un fragmento de una carta hasta ahora desconocida de Melanchthon a Schoner que puede datarse en la época de la visita de Gaurico a Wittenberg y que aparece copiado en el manuscrito de Múnich (cod. lat. 27.003, fig. 124)[34] muestra con mucha más claridad la inclinación de Melanchthon a aceptar una decisiva ingerencia astrológica —por influencia de Carion— en la cuestión de la fecha de su nacimiento. El pasaje de la carta dice lo siguiente:

BIBLOSARTE

Philipus ad Schonerum Genesim, Lutheri quam Philo[35] *inquisiuit transtulit Carion in horam 9. Mater enim dicit Lutherum natum esse ante dimidium noctis (sed puto eam fefelli* [sic]*). Ego alteram figuram praefero et praefert ipse Carion. Etsi quoque haec est mirrifica* [sic] *est propter locum* ♂ (Martis) *et* ☌ (coniunctionem) *in domos* [sic] *5.ª quae habet coniunctionem magnam cum ascendente Caeterum quacunque hora natus est hac* [sic] *mira* ☌ (coniunctio) *in* ♏ (escorpione) *non potuit non efficere virum acerrimum.*

[Filipo a Schonero: el horóscopo de Lutero que Philo pidió, lo ha trasladado Carion a la hora 9, porque su madre dice que Lutero nació antes de media noche (aunque creo que se equivoca). Yo prefiero la otra carta y también la prefiere el mismo Carion. Aunque también ésta es extraordinaria, por la posición de Marte y de la conjunción en la quinta casa, la cual tiene una conjunción magna con el ascendente de los demás, y cualquiera que sea la hora en la que nació, de esta admirable conjunción en Escorpión no hubiera podido resultar sino un hombre acérrimo].

Que Carion jugara el papel de mediador en la acuñación de esta arbitraria conciliación, aunque ésta fuera en el fondo pagano-italiana, coincide con que originariamente hubiera adoptado una postura negativa y escéptica frente a Lutero. El propio Lutero testimonia que en una ocasión, cuando aún era su enemigo, le profetizó el día y la hora en que había de morir en la hoguera como hereje[36]; de modo que en el pasado Carion había compartido la opinión de Gaurico sobre Lutero. Como muestra la carta, Carion era el principal respaldo de Melanchthon por lo que respecta a la fecha de nacimiento de Lutero, basándose él a su vez en el médico Johann Pfeil[37], quien había estado largo tiempo en Italia —ambos en evidente conexión con Lucas Gaurico—. Carion y Pfeil propusieron modificaciones sólo por lo que se refería a la hora de nacimiento (Carion defendía las 9:00 a.m.; Pfeil las 3:22 a.m; Gaurico la 1:10 a.m.), pero todos coincidían en la fecha del horóscopo del 22 de octubre de 1484.

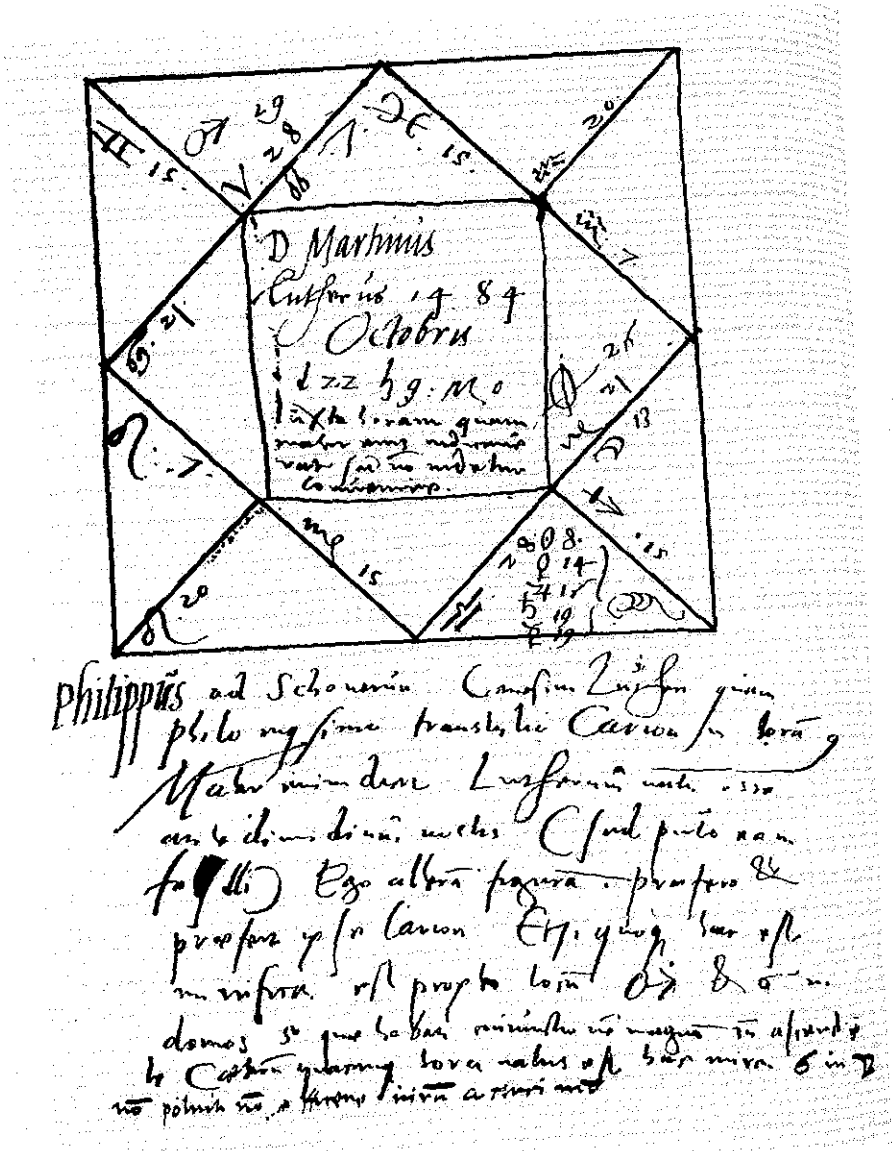
Philo conservaba aún en lo esencial la conjunción planetaria de Gaurico (en la novena casa), mientras que Carion había realizado una decisiva modificación trasladándola a la hora novena. La conjunción planetaria fatal pasaba así de la novena casa a la quinta, y así Marte ya no ocupaba la primera sino la décima casa. De este modo, el nacimiento de Lutero fue privado de su odiosa misión demoniaca sin rebajar el énfasis en su carácter de reformador religioso.

Melanchthon aprobaba el horóscopo de Carion de modo que habremos de admitir que durante un tiempo estuvo inclinado a considerar seriamente la segunda, e hipotética, fecha astrológica del nacimiento de Lutero. Finalmente, Melanchthon rechazó el cambio de fecha, probablemente influido por el propio Lutero. Por su parte, la actitud de Reinhold —matemático oficial de Wittenberg— nos revela la fuerza del partido que apostaba por la fecha falsa de Gaurico y el horóscopo de Carion: como se desprende de una comparación precisa con el manuscrito de Múnich —lo que ahora sólo puede apuntarse— Reinhold la adoptó hasta sus más mínimos detalles siguiendo la redacción de Carion y Pfeil (fig. 122)[38].

Lo esencial de esta corrección a la que ya nos referimos al hablar de Carion, lo ponen de manifiesto los añadidos de Reinhold; éste sabía que el horóscopo tenía sólo un valor hipotético, como prueba que añadiera el término «Coniecturalis», pero lo introdujo porque consideraba que la gran conjunción planetaria resultaba más favorable a Lutero que el horóscopo de Gaurico. Júpiter y Saturno coinciden en Escorpio «originando hombres heroicos», y Marte engendra la elocuencia al estar aislado en la decimoprimera casa de Géminis que le es favorable[39].

La prueba más evidente de la vigorosa fuerza de este horóscopo italiano la constituye el hecho de que Garcaeo[40], aunque ofrece la fecha correcta de nacimiento de Lutero (10 de noviembre de 1483), conserva, sin embargo, como carta astral el horóscopo de Gaurico corregido por Reinhold-Carion[41].

BIBLOSARTE



124. Horóscopo de Lutero, Múnich, cod. lat. Monac. 27003, fol. 16.

BIBLOSARTE

El comentario al horóscopo de Lutero hecho por el astrólogo italiano Cardano respalda la hipótesis de que, durante y después de su visita a Wittenberg, circulaba una redacción más suave del horóscopo de Gaurico que habría realizado él mismo o —lo que es más verosímil— sería la ya citada versión reformada de Carion-Reinhold. En este texto de Cardano se modifica el año defendido por Gaurico —1483 en lugar de 1484— y se constata expresamente la carencia de vigor antirreformista del horóscopo habitual del año 1484[42]. Por ello, se trasladan las conjunciones planetarias de la casa de Escorpio a otras; entre ellas a la de Virgo, que rige la religión. Hay que admitir que, en cualquier caso, el texto rebosante de odio de Gaurico de la edición de 1552 es fruto de una redacción posterior llevada a cabo bajo la presión de la Contrarreforma.

El propio Lutero conocía este horóscopo de Cardano tan hostil desde un punto de vista político-religioso y, como es natural, lo condenaba. Cuando en 1543 le fue presentado su horóscopo, impreso con el de Cicerón y otros personajes en Nuremberg (cf. apéndice B III. 3; tiene que ser el de Cardano[43]) dijo:

> No me merecen ninguna opinión, no los considero en absoluto, pero me gustaría que me solventaran la siguiente cuestión: Esaú y Jacob son hijos de un mismo padre y de una misma madre, nacidos en el mismo momento y bajo el mismo astro y, sin embargo, de naturaleza, condición y mentalidad enteramente opuestas; lo que Dios hace y es obra suya no hay que atribuírselo a las estrellas. ¡Ay!, el cielo no se interesa por esto como nuestro padre Dios tampoco se interesa por el cielo. La verdadera religión cristiana reduce y derrota semejante cuento y fábula de una vez por todas.

De este modo nos encontramos frente a dos astrólogos italianos, Gaurico y Cardano, que modificaban arbitrariamente la fecha de nacimiento dependiendo de la política más o menos hostil que quisieran apoyar. Constatamos además que en la época de Lutero circulaban paralelamente dos fechas de nacimiento distintas y que para sus biógrafos existían sobre el calendario dos «verdades» —una histórica y otra mítica— así como dos distintos patronos de su natalicio: un santo cristiano alemán, san Martín, y un par de demonios planetarios paganos, Saturno y Júpiter[44]. Aunque casi resulta más notable que el mismísimo Melanchthon y sus amigos apoyaran la sustitución del verdadero natalicio por el de la constelación de 1484 contra la que Lutero se había opuesto con tanta energía.

La obstinada perseverancia en las prácticas astrológico-paganas que comprobamos en el entorno más próximo del reformador hostil a la astrología resulta algo más comprensible si, apoyándonos en nuestra interpretación del horóscopo de Carion-Reinhold como un intento de compromiso entre astrólogos y reformadores, consideramos los esfuerzos similares de los eruditos amigos de Lutero como el afán serio de debilitar la constelación de su nacimiento que habían manipulado y luego traído hasta Wittenberg los italianos. Con el cambio arbitrario de la fecha de nacimiento, los astrólogos alemanes intentaban atenuar el juicio cosmológico que se desprendía de la gran conjunción planetaria. Como prueba indiscutible de la pervivencia, e injerencia, de la cultura pagana está el que los astrólogos de Wittenberg —enraizando con las creencias astrales tardomedievales de un Gaurico— estuvieran dispuestos a la falsificación subordinando el deber histórico de comprobar la fecha verdadera al relativismo de la causalidad mitológica.

La doctrina de las edades de la concepción tardomedieval de la historia, cosmológicamente determinada y, por tanto, tan claramente helenística, estaba tan decisivamente vinculada a la aparición de determinadas conjunciones planetarias en los intervalos históricos[45] que un nuevo profeta sólo recibía su consagración cosmológica mediante la concurrencia de alguno de los planetas superiores, sobre todo Saturno y Júpiter. Hasta qué extremo se consideraba importante la filiación saturniana —y cómo sin embargo Lutero se opuso a admitirla incluso como divinidad protectora—, lo pone de ma-

BIBLOSARTE

nifiesto una frase suya pronunciada entre el 26 y el 31 de mayo de 1532, es decir, justamente en aquellos días inmediatamente posteriores a la presencia de Gaurico en Wittenberg. Dice lo siguiente:

> *Ego Martinus Luther sum infelicissimis astris natus, fortassis sub Saturno. Was man mir thun vnd machen soll, kan nimermehr fertig werden; schneider, schuster, buchpinder, mein weib verzihen mich auffs lengste*[46].
>
> [Yo, Martín Lutero, nací bajo el influjo de los astros menos favorables, tal vez bajo Saturno. Aquello que me han de hacer nunca llega a estar listo; el sastre, el zapatero, el encuadernador, mi esposa, me hacen esperar infinitamente].

Esta ironía sobre las influencias saturnianas de la constelación de su nacimiento nos revela que Lutero había intentado defenderse enérgicamente, incluso haciendo uso del sentido del humor, de los intentos de convertirlo en hijo de los planetas. Para comprender qué significaba en aquel entonces oponerse a la creencia en los planetas y, en especial, oponerse al temor a Saturno, debemos primero intentar representarnos con la ayuda de imágenes la autoridad de las divinidades planetarias del sistema cosmológico tardomedieval y cómo ésta había conducido hasta una doctrina que —todavía en la época de la Reforma— podía enfrentar a la verdad de la conciencia histórica una verdad paralela de la constatación cronológica: el «como si» de la ficción astrológica.

La doctrina de las conjunciones planetarias como núcleo central de la adivinación astrológica en la ilustración alemana. El miedo a Saturno en palabras e imágenes. Panorama italiano

Dos fuerzas espirituales se han hermanado indiscutiblemente en la astrología, dos fuerzas tan radicalmente heterogéneas que por lógica sólo hubieran podido desafiarse la una a la otra (fig. 129): la matemática, la herramienta más precisa del pensamiento abstracto, y el miedo a los demonios, la forma más primitiva de la causalidad religiosa. Aunque la astrología concibe de manera clara y armónica el universo como un sobrio sistema lineal, y calcula, exacta y anticipadamente, las posiciones de las estrellas fijas tanto entre ellas como respecto a la Tierra, sin embargo, delante de sus tablas matemáticas es animada por una superstición pagana y, aunque maneja los nombres astrales como si fueran cifras, éstas son para él demonios a los que profesa temor.

Debemos investigar con la ayuda de algunas ilustraciones aquellos elementos matemático-lineales y mítico-iconográficos de la concepción del mundo de un astrólogo medieval: ¿de acuerdo con qué leyes rigen el mundo y qué aspecto tienen? Los planetas actúan aisladamente o en grupo; como señores individuales protegen alternativamente los meses y los signos zodiacales que aparecen en él de acuerdo con un principio de distribución minuciosamente ideado por los astrólogos antiguos. Salvo el Sol y la Luna, cada uno de los restantes planetas gobierna dos meses: Saturno, por ejemplo, rige diciembre con Capricornio y enero con Acuario. Es mi intención elegir a Saturno como estrellaguía en este viaje por el laberinto de los demonios astrales ya que el miedo a Saturno ocupaba un lugar central en la astrología de la Reforma. Cada planeta rige determinados días y horas de acuerdo a la distribución registrada en forma de tabla; y la semana y sus días llevan aún su antiguo collar de esclavos: *Saterdag, Saturday,* está, como su nombre indica, sometido a la influencia de Saturno. Los calendarios planetarios medievales ilustrados nos ofrecen una imagen clara de la esencia mítico-iconográfica, que no matemática, de los planetas.

Nuestro amigo Hauber[47], que tan prematuramente nos ha dejado, mostró con acierto en su libro dedicado a los hijos de los planetas que las ilustraciones de los calendarios de la Antigüedad se conservaron y desarrollaron en palabras e imágenes

BIBLOSARTE

125. *Hijos de Saturno,* Tübingen, cod. M. d. 2, fol. 266^{v}.

BIBLOSARTE

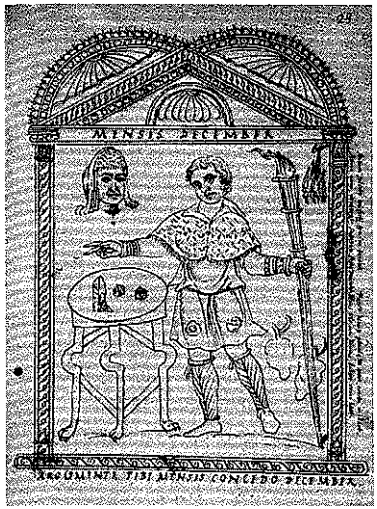
en el Medievo. Una página de un manuscrito alemán de Tubinga (fig. 125) muestra a Saturno como señor del mes; el dios griego del tiempo y el demonio romano de la siembra se han fundido en un monstruo campesino que maneja la azada, la pala y la hoz; de acuerdo con su naturaleza terrosa, los seres que protege deben realizar duros trabajos vinculados a la tierra: arar, remover, cavar y transformar el cereal para hacer pan. En apariencia, esta ruda familia campesina de Suabia no guarda ningún parentesco ni con la Antigüedad clásica ni con la demoniaca; sin embargo, los dos signos del Zodiaco —Capricornio y Acuario— aluden de manera genuinamente antigua al carácter astral de señor Saturno. Podemos distinguir claramente a Capricornio a la derecha; Acuario, sin embargo, oculta levemente su significado alegórico detrás de su acción práctica: vierte el agua en la tina del panadero, mientras, con su mano izquierda, sostiene tres dados; se trata, sorprendentemente, del jugador de dados de las Saturnales, las fiestas romanas antiguas, aunque sea con la forma degenerada de un epígono. Lo corrobora un antiguo calendario del año 354 (fig. 126) casualmente conservado, donde un auténtico jugador de las Saturnales es el símbolo del mes de diciembre. Aparece de pie junto a una mesa con los dados. Este detalle permite explicar gráficamente la persistencia de la tradición de la Antigüedad incluso en calendarios populares medievales de apariencia tan «ingenua».

En un calendario impreso por el Arndes de Hamburgo en Lübeck el año 1519 —contemporáneamente al comienzo de la actividad de Lutero—, Saturno (fig. 127) muestra ya una apariencia más correcta. En un brazo sostiene la serpiente-dragón del tiempo que recuerda su naturaleza de Cronos griego mientras devora a su hijo, como requiere la leyenda del primer padre de los dioses paganos. Debajo, el verso en bajo alemán resume la vida desdichada y el temperamento desagradable que aguarda a los hijos de diciembre y enero.

En lo demás, este Saturno debe a Italia sus maneras anticuarias: un grabado del norte de Italia (fig. 128) sirvió de modelo e influyó considerablemente (a través de Burgkmair, en Augsburgo) no sólo sobre este calendario en bajo alemán, sino también sobre el arte monumental del Renacimiento en Alemania; hacia 1529, a tamaño natural, encontramos estos demonios planetarios italianos en las paredes del salón del ayuntamiento de Lüneburg; en 1526 en el Brusttuch de Goslar, en Hildesheim, en Braunschweig y en la casa de los caballeros de Gotinga[48]. Su aspecto demasiado alemán o italiano no debe hacernos olvidar que los rasgos esenciales del terrible demonio de la Antigüedad se conservan en la imagen; incluso habrían sido acentuados al dar su nombre a aquel planeta que, por encontrarse más lejano de la Tierra, moverse lentamente y proyectar una luz opaca era para los hombres el más enigmático de los astros. De este astro recibe retroactivamente un añadido de pesada indolencia; por ello, se le vincula al pecado mortal de la acidia. Hamlet es también un hijo de Saturno[49]. Con todo ello, tenemos ya aquel trasfondo figurativo de la Antigüedad helenística que llegaría a ser tan «popular», y encuadrar en él ahora la observación burlona de Lutero en 1532.

Si los planetas ejercían con su regular gobierno comunitario del año una fuerte influencia, aunque fuera con una presidencia alterna, se convertían en verdaderos regentes «actuales» del mundo y en divinidades del momento concreto cuando eran observados simultáneamente en su cooperación, es decir, cuando entraban en conjunción. Las conjunciones se producían sólo tras largos periodos de tiempo denominados revoluciones. Mediante un sistema minuciosamente ideado se diferenciaban grandes conjunciones y conjunciones máximas; estas últimas eran las más peligrosas a causa del encuentro de los planetas superiores Saturno, Júpiter y Marte, pero sólo se producían tras largos intervalos de tiempo. Cuantas más conjunciones planetarias coincidieran más terrible era la situación, aunque el planeta de mejor carácter podía influir beneficiosamente sobre el de peor condición. Este efecto beneficioso se le atribuía, por ejemplo, a Júpiter fren-

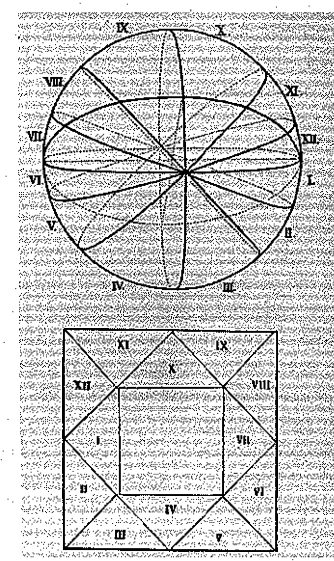
BIBLOSARTE



126. Cronógrafo de 354 a. C., diciembre: *Jugador de los Saturnales.*

128. *Saturno,* en *Tarocchi,* Serie E de grabados del norte de Italia.

127. *Saturno,* en *Nyge Kalender,* Lübeck, 1519.



129. Cosmos astrológico y mapa de horóscopo, según A. Drechsler, *Astrologische Vorträge,* Dresden, 1855.

BIBLOSARTE

te a Saturno; el primero de estos planetas era una suerte de caballero benévolo, ilustrado y religioso. Además, por lo que respecta al efecto de la conjunción, resultaba decisiva su localización en el cielo. La totalidad de la esfera celeste era descompuesta matemáticamente en doce secciones denominadas «casas». En el esquema habitual del horóscopo, a cada uno de estos doce distritos les correspondía un triángulo[50] (fig. 129).

Como puede verse con la mayor claridad en el almanaque de Leonhard Reymann de 1515[51] (fig. 130), las casas se adscribían a los diversos aspectos del destino humano; por ejemplo, la primera casa pertenecía a la vida; la segunda, al negocio; la tercera, a los hermanos; las siguientes, a los padres, los hijos, la salud, el matrimonio, la muerte, la religión, el gobierno, la beneficencia y la prisión[52]. La división del cosmos entre los miembros de la jerarquía astral se mostraba así gráficamente.

* * *

En su *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (VIII, 1892), en un ensayo sobre la «Construcción astrológica de la historia en la Edad Media»[53], Friedrich von Bezold ha explicado con ejemplar rigor científico la importancia que tuvieron bajo el amparo de la Iglesia las creencias sobre el influjo de las constelaciones planetarias en la concepción medieval de la historia a lo largo y ancho de Europa. Ya anteriormente, Johann Friedrich, en su *Astrologie und Reformation*[54], había sido el primero en emprender la difícil tarea de investigar la vasta, dispersa y compleja literatura adivinatoria alemana, convencido de haber encontrado precisamente en ella las causas de los disturbios sociales y religiosos que desembocaron en la Reforma y la Guerra de los Campesinos. Más recientemente, estos estudios han sido ampliados oportunamente por G. Hellmann en su trabajo *En la era del florecimiento de la astrometereología*[55], donde nos ofrece una penetrante visión de aquella literatura de masas que provocó el pánico del diluvio de 1524. Éste hunde sus raíces en el profundo miedo a los planetas; hacía años que se esperaba que veinte conjunciones en febrero de 1524 —dieciséis de las cuales eran en el signo de agua de Piscis— provocarían una inundación catastrófica de escala mundial. Los más eruditos filósofos naturales y astrólogos de la época confirmaron con pesimismo o contradijeron el vaticinio, todos con igual vehemencia, publicando por encargo de las más altas autoridades seculares y religiosas escritos oficiosos destinados a tranquilizar a las gentes y dominar el pánico.

El mismo Reymann que elaboró el almanaque astrológico de 1515 era uno de los agoreros del año 1524[56]. La ilustración de su *Practica* (fig. 131) muestra un pez gigantesco con un estómago estrellado (se trata de los planetas que se encuentran en conjunción); de su tripa fluye un huracán asolador sobre una ciudad sugerida por unos pocos edificios. Bajo la señal de este cataclismo se han reunido a la derecha el Emperador y el Papa; por la izquierda llegan los campesinos, incluyendo a Hans mit der Karst —«Juan con la azada»—, guiados por un abanderado con una pata de palo y una guadaña: el antiguo dios de la siembra encajaba a la perfección como símbolo de sus hijos rebeldes.

En el extremo opuesto, el de la literatura moderadora, tenemos la refutación del astrólogo imperial Georg Tannstetter[57] dedicada al archiduque Fernando. Los siete planetas que miran a los campesinos desde lo alto del arco iris como si estuvieran en un palco son controlados por la mano divina que irrumpe entre las nubes (fig. 133).

Nuestro Johann Carion, el matemático de la corte de Brandenburgo, intervino también tranquilizadoramente en 1521 con su *Prognosticatio und Erklerung der grossen Wesserung* [Pronóstico y explicación del gran diluvio], donde, sin embargo, profetizaba otras muchas desgracias[58]. En la portada de su edición príncipe[59], que forma parte de los tesoros de la Biblioteca de Berlín, lleva una xilografía con tres escenas separadas (fig. 132); a la izquierda la tormenta amenazadora; a la derecha, un cometa con la cifra escrita del año 1521 iluminando una

BIBLOSARTE

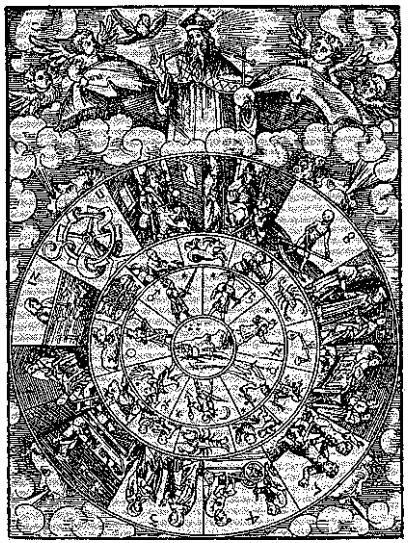
ciudad; debajo, cinco figuras vestidas a la moda contemporánea enzarzadas en lo que parece un conflicto bélico: un papa arrodillado es amenazado por un caballero con la espada desenvainada al que acompaña otro hombre con la cabeza descubierta levantando la suya; un cardenal se lamenta con los brazos en alto; el Emperador con cetro y corona oculta aterrado su rostro con la mano. De no ser por el texto del libro, pensaríamos, por ejemplo, en el saco de Roma por los lansquenetes alemanes; pero analizándola con detalle descubrimos junto al Emperador el signo planetario del Sol; sobre la capa del Papa, el de Júpiter, y, detrás del caballero, el símbolo de Marte. En realidad, como se desprende del poema alegórico que le acompaña, estas figuras son ilustraciones de la constelación planetaria bajo la cual apareció el cometa de 1521: «Reymen der Planeten». Salta a la vista que las figuras planetarias representan a los poderes políticos contemporáneos en conflicto, configurando así una profecía política: el Sol es el Emperador, Júpiter es el Papa; Marte, la orden de caballería, y el hombre con la espada es un Saturno mal caracterizado, el campesino.

En su texto, Carion nos brinda una noticia periodística de extraordinaria importancia, ya que denuncia la prensa sensacionalista ilustrada que intentaba influir sobre la Dieta de Worms fomentando, a la manera de un Seytz[60], un clima de pánico ante el diluvio. Percibimos así el papel de las estampas como medios de agitación al servicio de la manipulación de los más ignorantes.

Si no hubiera testimonios inequívocos que obligaran a considerar seriamente desde la perspectiva de la ciencia de la religión estas aglomeraciones de modernos seres banales, sin duda, el historiador apartaría a un lado estas ilustraciones con una sonrisa de superioridad, cegándose así —como a menudo sucede— a la fuente profunda para el conocimiento de la psicología popular que ofrecen estas «curiosidades». Porque estos demonios astrales eran experimentados como fuerzas reales y, precisamente por ello, se manifestaban de manera antropomorfa. Puede resultar paradójico afirmar que esta reunión de dioses encerraba una fuerza divina mayor que la de los dioses olímpicos del techo de la Villa Farnesina que pintara Rafael contemporáneamente. El Renacimiento italiano despliega con tanta naturalidad ante nuestros ojos a los dioses antiguos envueltos en una belleza emancipada que cualquier historiador del arte se sorprendería, considerándolo probablemente un extravío filológico anticuario, ante el intento de buscar un rastro mínimo de divinidad pagana en las figuras de Rafael. Sin embargo, deberíamos recordar que sólo a un paso, en el salón contiguo de la Farnesina, Agostino Chigi encargó al mismo tiempo a Peruzzi que pintara la decoración pareja de ese techo con divinidades astrales paganas, planetas y estrellas fijas en sus diversas posiciones recíprocas; esta obra no se justifica artísticamente, pregona la posición de los astros el día que nació Chigi. También en las horas de su ocio campestre, Chigi quería saberse bajo la protección del benigno horóscopo que le prometía engañosamente una larga vida. Incluso después de muerto, Agostino siguió siendo un mecenas del arte astrológico: desde la luminosa cúpula que cubre su tumba en Santa Maria del Popolo se asoman, siguiendo un diseño de Rafael, los siete dioses planetarios, aunque su temperamento pagano está compensado aquí por unos ángeles cristianos que les acompañan bajo la dirección suprema de Dios Padre.

La belleza formal de las figuras divinas y el equilibrio exquisito entre la fe cristiana y la pagana no deben hacernos perder de vista que en la misma Italia, hacia 1520 —en el mismo tiempo en que se desarrollaba el arte de mayor libertad y creatividad—, la Antigüedad era venerada bajo el signo de un Hermes doble: en un rostro el lado oscuro de lo demoniaco que reclamaba un culto supersticioso; en el otro, el rostro olímpico y sereno que exigía la devoción estética.

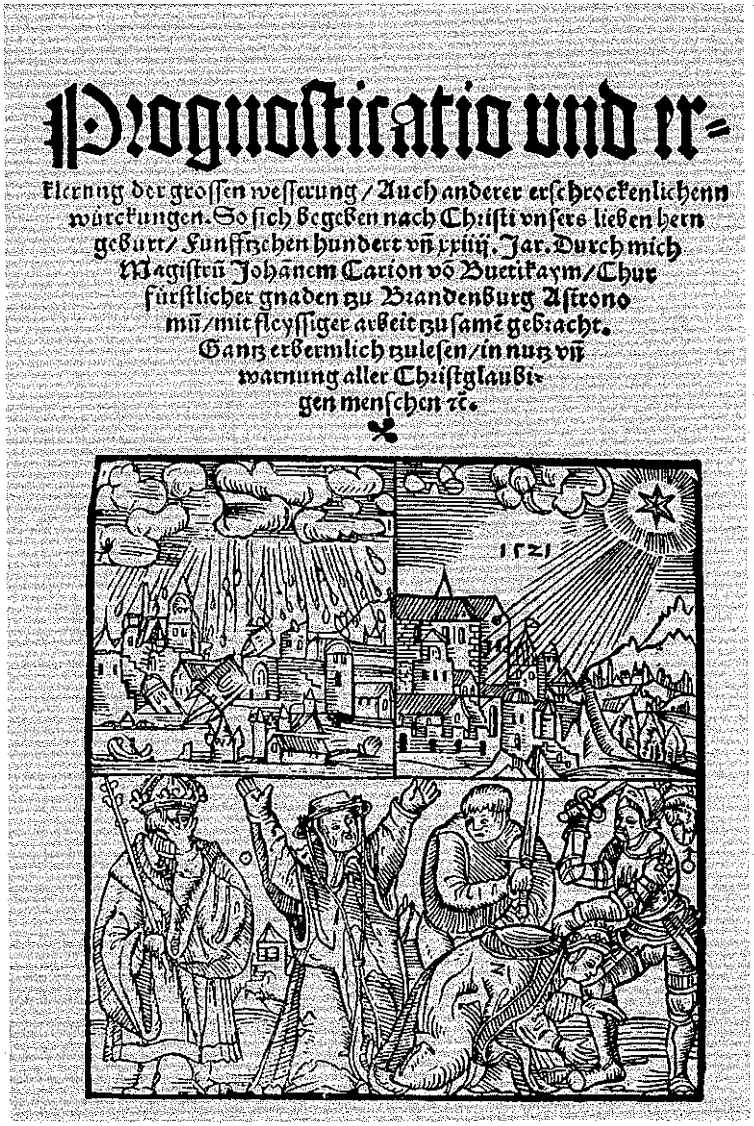
BIBLOSARTE



130. Erhard Schön, frontispicio de *Nativität-Kalender*, de Leonhard Reymann, Nuremberg, 1515.

131. Página de la portada de la *Practica*, de Leonhard Reymann, 1524, Stuttgart, L. B., Hs. Math. Q. 3.

BIBLOSARTE


Prognosticatio vnd er-

klerung der grossen wesserung / Auch anderer erschrockenlichenn würckungen. So sich begeben nach Christi vnsers lieben hern geburt / Funffzehen hundert vñ xxiij. Jar. Durch mich Magistrũ Johãnem Carion võ Buetikaym / Chur fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astrono mũ / mit fleyssiger arbeit zu samẽ gebracht. Ganz erbermlich zu lesen / in nutz vñ warnung aller Christglaubi- gen menschen ꝛc.

132. Página de la portada de *Prognosticatio*, de Johann Carion, Leipzig, 1521.

BIBLOSARTE

Lutero y la doctrina de las conjunciones: El pánico ante el diluvio de 1524. Lutero y la profecía de Johann Lichtenberger sobre el «pequeño profeta» augurado por la conjunción de 1484

Lutero experimentó en su alma el pánico provocado por la profecía del diluvio. Su postura era de tajante rechazo siempre que se trataba de astrología científica. Contamos a este respecto con un comentario suyo condenatorio, años después, cargado de humor[61]:

> *D. M. L. sagte von der Narrheit der Mathematicorum und Astrologorum, der Sternkücker, die von einer Sündfluth oder grossem Gewässer hätten gesagt, so Anno 1524 kommen sollte, das doch nicht geschach; sondern das folgende 25. Jahr stunden die Bauren auf, und wurden aufrührerisch. Davon sagte kein Astrologus nicht ein Wort. Er redete aber von Bürgermeister Hohndorf: derselbe liess ihm ein viertel Bier in sein Haus hinauf ziehen, wollte da warten auf die Sindfluth, gleich als würde er nicht zu trinken haben, wenn sie käme. Aber zur Zeit des Zorns war ein Conjunctio, die hiess Sünde und Gottes Zorn, das war ein ander Conjunction, denn die im 24. Jahre.*
>
> [D. M. L. dijo de las locuras de los matemáticos y los astrólogos, los que interpretan los astros, que habían dicho que en el año 1524 habría un diluvio o grandes corrientes y, sin embargo, esto no ocurrió; sin embargo, al año siguiente de 1525 se sublevaron los campesinos y se levantaron en armas. Ningún astrólogo dijo ni una sola palabra acerca de ello. Él fue a hablar con el alcalde Hohndorf, [el cual] había hecho que subieran a su casa un cuarto de cerveza, para esperar allí el diluvio, como si no fuera a tener nada para beber cuando éste llegara. Pero en el momento de la ira hubo una conjunción llamada pecado e ira de Dios; ésta era una conjunción diferente a la del año 24].

En el momento del pánico ante la inminente llegada del diluvio, Lutero no se inclinaba a creer en un cataclismo de causa astrológica; sin embargo, es probable que pensara que la coincidencia astral podría significar la llegada del día del Juicio y, aunque Lutero nunca admitió que la astrología fuese una ciencia, su oposición principal se dirigía contra su contenido intelectual no tanto contra sus elementos míticos (cfr. *Tischreden*, ed. Erl., op. cit., p. 230):

> *Denn die Heiden waren nicht so närrisch, dass sie sich vor Sonn und Monden gefürcht hätten, sondern fur den Wunderzeichen und ungeheuren Gesichten, Portenten und Monstris, dafur furchten sie sich, und ehreten sie. Zudem, so ist Astrologia keine Kunst, denn sie hat keine principia und demonstrationes, darauf man gewiss, unwankend fussen und gründen könnte...*
>
> [Pues los paganos no estaban tan locos como para temer al Sol y a la Luna sino las señales prodigiosas y las apariciones terribles, los portentos y los monstruos, a éstos sí que los temían y los veneraban. Por lo demás, la astrología no es un arte[62], pues no tiene ni principios ni demostraciones en los cuales pueda basarse y fundarse con firmeza y certeza...[63]].

La prensa se sirvió del temor de los signos de los prodigios naturales que invadía Europa, de los celestes tanto como de los terrestres, la imprenta de tipos móviles había dado alas al pensamiento erudito; ahora, con el arte de la estampa cobraba movimiento una cultura figurativa cuyo lenguaje era comprendido internacionalmente: de norte a sur corrían de un lado para otro las ominosas y agitadoras hojas volanderas, mientras cada partido intentaba poner al servicio de su propia causa estos «eslóganes figurativos» (como bien podría decirse) del sensacionalismo cosmológico.

Ahora bien, del lado protestante parece como si Spalatin, el hombre de confianza de Lutero y del príncipe elector Federico el Sabio, hubiera fomentado el uso de imágenes astrológicas o teratológicas dentro de una campaña mediática de profecías «artificiales» o «prodigiosas». En 1519, había solicitado la aprobación de la gran constelación de 1484[64] y, además, había solicitado del propio Lutero infor-

BIBLOSARTE

mación sobre su horóscopo italiano[65], todo lo cual indica que Spalatin se movía dentro del mundo ideológico de las profecías de Johann Lichtenberger que habían sido publicadas con un prefacio de Lutero. Éstas fueron editadas por Hans Lufft en 1527 en Wittenberg, y traducidas del latín por Stephan Roth con xilografías de Lemberger[66].

En el prefacio[67], Lutero dejaba en un segundo plano su indudable carácter astrológico, presentando aisladamente las cuarenta y tres imágenes como admoniciones dirigidas a los malos cristianos, con el deseo expreso de conmocionar a los sacerdotes que habían perdido el temor de dios desde que en 1525 salieran indemnes de la Guerra de los Campesinos. Los religiosos y también los príncipes, todos los «grandes señores», tenían buenos motivos para temer este libro ya que presentaba las ideas de la Reforma de la Iglesia y el Estado con una mezcla extravagante de oscuros enigmas figurativos y directas y extramadamente claras amenazas. Desde aproximadamente 1490, este texto, impreso por primera vez en latín, ha sido reeditado innumerables veces, siendo traducido y consultado seriamente como oráculo en situaciones difíciles; todavía en 1806, se recurrió a este libro sibilino tras la batalla de Jena[68].

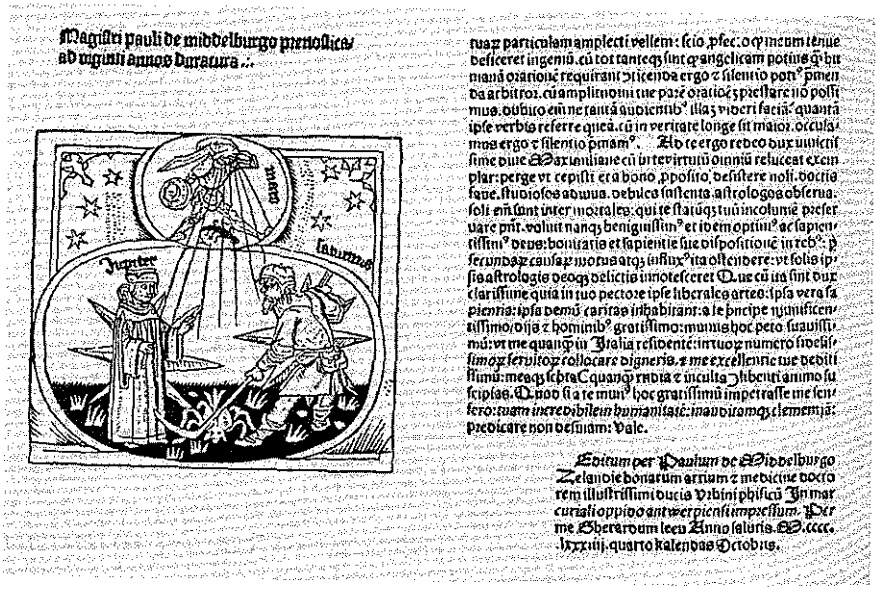
La profecía hunde sus raíces en la tierra astrológica: una fe fanática en los astros relaciona una conjunción planetaria bien determinada entre Júpiter y Saturno bajo el signo de Escorpio —calculada para el 23 de noviembre de 1484— con la esperanza en la llegada de un religioso que provocaría una revolución en la Iglesia. De acuerdo con el testimonio de Pico della Mirandola[69], en el siglo XV, esta misma profecía había oprimido y soliviantado los ánimos en Italia durante décadas de manera muy semejante al pánico provocado por la profecía del diluvio de 1524. Cuando el profeta espiritual dio tan pocas muestras de existencia como el diluvio —como dice Pico— se relajó la tensión; pero los astrólogos no admiten nunca sus equivocaciones: un profesor de astrología y religioso de origen holándes, Paulus von Middelburg (fig. 134), se presentó en Padua y sencillamente «estiró» otros veinte años la influencia de la constelación de 1484 ampliándola, además, desde su referencia original a un monje[70], hasta abarcar todos los ámbitos de la vida humana. La aparición de este «pequeño profeta» revolucionario se predice mecánicamente a partir de algunos pasajes del árabe Abu Maschar (fallecido en 886)[71]: debía nacer, por ejemplo, diecinueve años después de 1484 —es decir, en 1503—; desarrollaría su actividad durante diecinueve años y se vería obligado a abandonar su patria, pues, como dice la Biblia, nadie es profeta en su tierra.

Tanto desde el punto de vista psicológico como desde el filológico, resulta clarificador para la historia de la literatura profética un detalle hasta ahora olvidado: Lichtenberger tomó literalmente su profecía de Paulus von Middelburg; su misteriosa construcción se cimenta sobre una piedra angular robada. En 1492, Paulus von Middelburg lo denunció en su *Invectiva*[72], que es, probablemente, una de las primeras denuncias impresas de plagio. No parece haber encontrado respuesta de Lichtenberger, de quien por lo demás apenas sabemos nada[73]. En consecuencia, el temible fantasma de la gran conjunción de Saturno y Júpiter (fig. 135) y el «pequeño profeta» pertenecen a un tiempo muy anterior a la Reforma. Sin embargo, por diversos motivos, en tiempos de Lutero volvieron a actuar con renovadas fuerzas. En el tiempo del enfrentamiento entre las autoridades y el campesinado, una conjunción de Saturno y Júpiter era como la representación de la Guerra de los Campesinos, y el texto astrológico describía, de manera extrañamente humana, los resplandecientes cuerpos cósmicos en movimiento como si fueran hombres en lucha. La Antigüedad demoniaca recibía de las pulsaciones apasionadas de la Reforma una revitalización espontánea, inquietante y real que —en el tiempo de una revolución religiosa— afectaría sobre todo a la imagen del monje profeta de Lichtenberger (fig. 136).

Aunque ni la hora de su nacimiento, ni el abandono de la patria, ni las marcas, ni las manchas en partes precisas del cuerpo de las que habla Abu

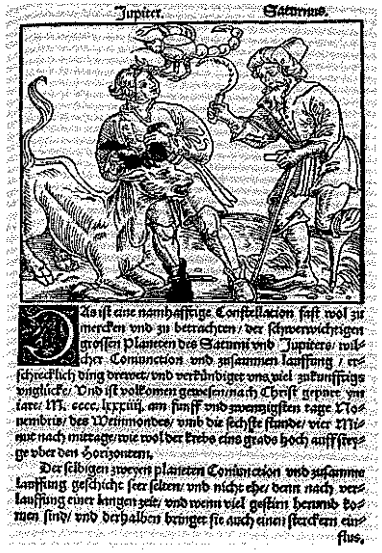
BIBLOSARTE

133. Página de la portada de *Libellus consolatorius*, de Georg Tannstetter, Viena, 1523.



134. Página de la portada y última página de *Prognostica*, de Paulus van Middelburg, Amberes, 1484.

BIBLOSARTE



135. *Júpiter y Saturno*, en *Weissagungen*, de Johann Lichtenberger, Wittenberg, 1527.

136. *Los dos monjes*, ibíd.

137. *Los dos monjes*, en Mainz, 1492, edición de Lichtenberger, copia en Hamburgo, Staats-und Universitätsbibliothek.

BIBLOSARTE

Maschar coincidían, sin embargo, su aspecto fundamental sí coincidía con Lutero: un monje se había sublevado y había arremetido contra el clero. El propio Lutero era perfectamente consciente del riesgo de que las imágenes del libro astrológico se relacionaran con él, y se tomaron medidas para evitarlo, como el poner junto a la efigie del falso profeta de la obra de Lichtenberger la leyenda: «Dieser Prophet sihet Thomas Münzer»[74] [Este profeta se parece a Thomas Münzer]. Pero no consiguió disuadir ni a sus amigos ni a sus enemigos de aplicarla a dos monjes, Lutero y Melanchthon[75].

La Stadtbibliothek de Hamburgo posee la edición incunable en latín impresa en Maguncia en 1492 (fig. 137). En ella hay dos figuras, un gran monje al que la punta de la capucha le llega al suelo y con un demonio sobre el hombro[76] y, junto a él, otro monje pequeño visto de frente; a éstos se les ha añadido, escrito por una mano antigua, probablemente del siglo XVI, la siguiente frase en bajo alemán: «dyth is Martinus Luther» [Este es Martin Lutero] y «Philippus Melanton» [Philippus Melanchton]. Si no dispusiéramos de otra información científico-cultural sobre el contexto, interpretaríamos la identificación del monje poseído por el diablo como la expresión cargada de odio de un adversario de Lutero. Pero no sería del todo exacto. Los partidarios del reformador también podían interpretar favorablemente esta imagen respaldándose con el propio Lutero[77]. Recordemos antes que los papistas que luchaban contra Lutero le habían relacionado hasta la náusea con el demonio, estableciendo sin tregua entre ambos una relación íntima, defendiendo incluso que el diablo había sido su padre carnal, en calidad de íncubo. Contamos con una maliciosa identificación de Lutero con el monje de Lichtenberger hecha por el más belicoso de los antiluteranos. En su libro *Von neuen Schwermereyen* de 1534, Cocleo imprecaba a Lutero del siguiente modo:

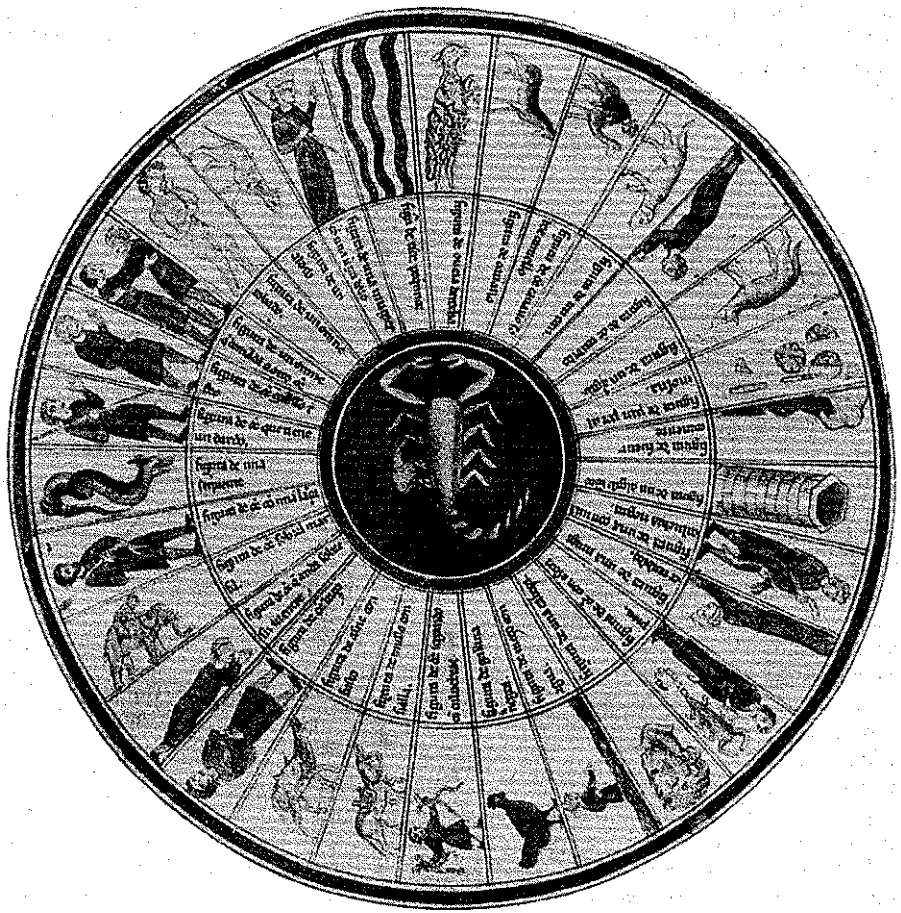
> Espero también que (Lutero) no llegue al año XX, sino que se desplome en el año XIX (como escribe de él Lichtenberger) el desgraciado monje que lleva el demonio al hombro en la *Practica* de Lichtenberger[78].

Cocleo aplica la imagen y el contenido a Lutero como si se tratara de una alusión completamente usual; parece incluso que quisiera contrarrestar una interpretación que le fuera favorable. Un año después, el cardenal Vergerio visitó en Wittenberg a este peligroso monje excomulgado. En una carta a Ricalcati del 13 de noviembre de 1535 describía así su impresión:

> *...et veramente che quanto più penso a quel che ho veduto et sentito in quel monstro et alla gran forza delle sue maladette operationi, et coniungendo quello che io so della sua natività et di tutta la passata vita da persone che li erano intimi amici sino a quel tempo che se fece frate, tanto più mi lascio vincere a credere che egli habbia qualche demonio adosso!*[79].
>
> [... y, en verdad, que cuanto más pienso en el monstruo que he sentido y visto en él y en la gran fuerza de sus malvadas acciones, y sabiendo lo que sé de su nacimiento y de toda la vida pasada de las personas que eran sus íntimos amigos hasta el tiempo en que se hizo fraile, tanto más me convenzo de que tiene un demonio a sus espaldas].

Las mismas palabras de la descripción de Vergerio podrían pasar perfectamente por la inscripción escrita bajo la imagen de los monjes de Lichtenberger; y el propio Vergerio nos demuestra que tuvo en mente el texto de Lichtenberger. Él mismo escribe que había oído toda clase de noticias sospechosas sobre la «natività». En mi opinión, «nacimiento» no es su traducción correcta; aquí significa más bien horóscopo, es decir, la constelación del nacimiento de Lutero. Precisamente en aquel entonces, esta fecha de nacimiento había sido vinculada en Wittenberg con la profecía del monje de Lichtenberger por un astrólogo italiano; probablemente por esta razón, Lucas Gaurico, al visitar Wittenberg en 1532, fechó el nacimiento de Lutero el 22 de octubre de 1484 (fig. 123). Al solicitar in-

BIBLOSARTE

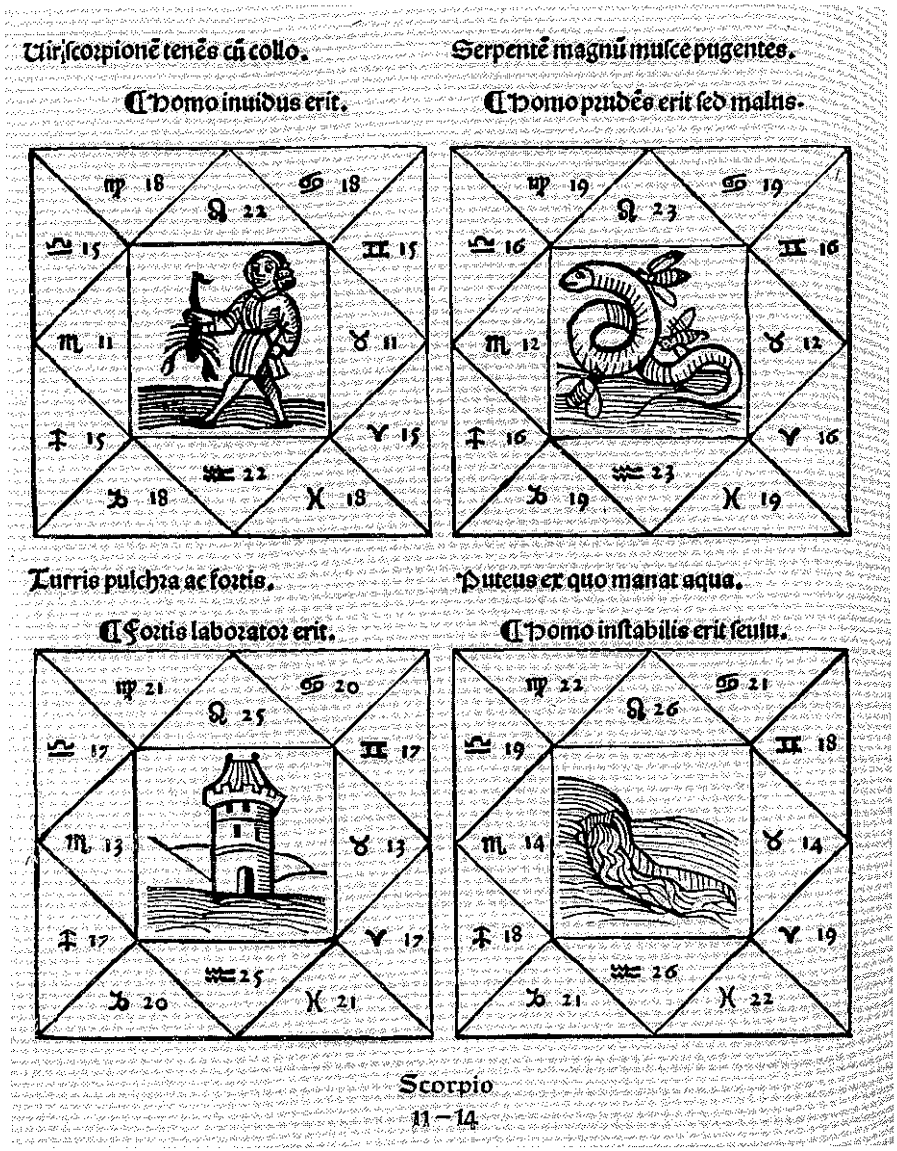


138. *Escorpio*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 7v.

formes, Vergerio tuvo que haberlo conocido, sobre todo, considerando que detrás de esta fecha se escondía desde un principio la política antirreformista, el mismo sentimiento que llevaría a Gaurico a incluir un comentario rebosante de odio hacia Lutero en su horóscopo de 1552.

El vínculo entre Lichtenberger y Gaurico puede comprobarse también en los detalles. Examinando con mayor atención el horóscopo de Gaurico —lo que ahora sólo podemos apuntar— constatamos una indudable coincidencia con los datos astrológicos de la profecía de Lichtenberger. Posiblemente,

BIBLOSARTE



139. *Escorpio, 11-14 grados*, en *Astrolabium Magnum*, ed. Engel, Augsburgo, 1488.

BIBLOSARTE

esta coincidencia se explica porque recurrieron a una fuente común de origen también nórdico; Paulus von Middelburg, la fuente oculta de Lichtenberger (cf. supra), vivía en Italia y tenía una estrecha relación personal con Lucas Gaurico ya que, igual que éste, había recibido del papa León X el encargo de la reforma del calendario juliano[80]. Además, Gaurico conocía y tenía en la más alta consideración las obras de Paul von Middelburg, pues le cita en su *Encomion astrologiae* como una de las lumbreras de esta ciencia[81].

Sencillamente, Gaurico invirtió la idea fundamental de la profecía para utilizarla en contra de Lutero, por cuanto en él no sólo coinciden dos planetas en la casa de Escorpio —como ocurre en Lichtenberger—, sino todos los planetas a excepción de Marte. Las ideas de la constelación del profeta llegaron hasta Gaurico, ya que Júpiter y Saturno coinciden en la novena casa —la religión— y el maléfico Marte se encuentra en su «casa real», Aries, como decía expresamente Lichtenberger. A lo que hay que añadir que Gaurico agrupaba los restantes planetas en la novena casa. Si la causa de que no adoptara la fecha de Lichtenberger (el 25 en lugar del 20 de noviembre) es consecuencia de este agrupamiento o si lo es de un cálculo astronómico preciso queda pendiente para una investigación futura[82].

La opinión de Lutero acerca de las profecías del «enemigo maligno» de Johann Lichtenberger

Sólo a causa de la astrología, Lutero habría rechazado cualquier relación propuesta entre él y la representación del monje; del mismo modo, en su prefacio denunciaba la insuficiencia de la ciencia astral, aunque sólo fuera, podríamos pensar, por el demonio que llevaba en la nuca (figs. 136 y 140). Una noticia recogida por Herberger[83] a comienzos del siglo XVII, aunque basada expresamente en fuentes fidedignas, sugiere, sin embargo, lo contrario:

De los enemigos de san Martín
y del Dr. Martín

Los malos espíritus le jugaban muy malas pasadas a san Martín cuando se le aparecían bajo toda clase formas y figuras. Sobre todo se quejaba de que Mercurio era el peor de la tropa. Cada cual tiene su tormento, como hubo de experimentar el propio Cristo (Mt 4). Una vez, el demonio salió al encuentro de san Martín para llevar a cabo su tarea, y le dijo: «todo el mundo estará en tu contra»; a lo que san Martín respondió exactamente como el caballero Gordio: «Dominus mecum, non timebo mala», [si Dios está con nosotros, quién puede querer hacernos mal]. Del mismo modo, el demonio ha jugado muy malas pasadas al Dr. Martín con los medios que le son propios. Sobre todo las mentes mercuriales ágiles y los sofistas le han atormentado de manera espantosa.

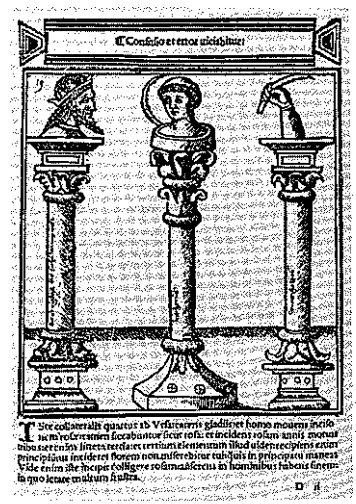
He de narrar aquí algo memorable. El señor Johan Lichtenberger ha profetizado que llegará un monje que limpiará la religión de arriba a abajo, y a este mismo monje le ha pintado un demonio sobre la nuca; ahora bien, Lutero se hace con el libro de Lichtenberger y quiere traducirlo al alemán. El doctor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

BIBLOSARTE

140. *Los dos monjes*, en *Propheceien und Weissagen ... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenbergers, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sibyllen und anderer*, Augsburgo, 1549.

142. Imagen correspondiente de Vaticinia Joachimi, Bolonia, 1515.

141. *Lutero con una hoz y una rosa*, en *Wunderliche Weissagung*, de Osiander y Hans Sachs, Nuremberg, 1527.



143. *Júpiter, Saturno, Sol* (?), ibíd.

BIBLOSARTE

144. *Oraculum V*, en *Leonis oracula*, ed. Lambecius, París, 1655.

145a y b. *El Papa burro y el monje becerro*, en *Lectiones memorabiles*, de Johan Wolf, Lauingen, 1608.

BIBLOSARTE

> El criado del doctor Iustus Ionas, convertido después en famoso predicador, recogió *ad notam* estas palabras y las refirió a menudo. Es cierto que el demonio ronda desde el exterior, 1 Pe. 5. Déjale bramar cuanto quiera, no tiene nada que hacer en el corazón de los cristianos creyentes; nuestro corazón es la sede regia de Cristo que será por siempre su señor y regente.

Esta tradición parece completamente fidedigna. Hay expresiones muy similares de Lutero referidas a la lucha con un demonio provocador de jaquecas que consideraba como algo personal[84]. El tono humorístico de Herberger no puede ocultar este aspecto; pues al igual que Lutero rechazaba los demonios astrales de apariencia humana, del mismo modo creía con firmeza que el maligno existía y que tenía una figura perfectamente clara. En el prefacio a Lichtenberger[85] admite incluso que posee capacidad profética aunque sólo para situaciones mundanas. Cuando se le preguntó si Lichtenberger había tenido un espíritu bueno o malo, dijo:

> *Fuit spiritus fanaticus et tamen multa praedixit; denn das kan der Teufel woll thun, quod novit corda eorum quos possidet. Praeterea novit conditionem mundi, er siehet wie es gehē*[86].
>
> [Era un espíritu fanático y, sin embargo, profetizó muchas cosas; pues esto es algo que puede hacer muy bien el demonio, porque conoce el corazón de aquellos a quienes posee. También conoce la condición del mundo; él ve cómo van las cosas].

Así que consideraba el carácter poseído y endemoniado de Lichtenberger totalmente compatible con la capacidad de hacer predicciones acertadas en asuntos terrenales. En completa concordancia con ello dice en el prefacio: «Pues los signos de Dios y las advertencias de los ángeles están mezclados con las sugerencias y signos de Satán, como corresponde al mundo, en el que las cosas se entremezclan confusamente y nada puede distinguirse». Así pues, los amigos de Lutero podían utilizar la imagen del demonio en la batalla mediática, pues en aquella época de apasionada guerra política de imágenes, Lutero había reconocido a Lichtenberger, aunque sólo fuera como intérprete de los augurios de los prodigios naturales.

2.3. *La interpretación profética de los prodigios: elementos teratológicos antiguos en la prensa política luterana*

El retrato de Lutero de la «profecía prodigiosa» de Joaquín de Fiore, en la obra de Hans Sachs y el oráculo leonino. Los monstra políticos de Lutero y Melanchthon: El asno-Papa y el ternero-monje

Lutero y sus amigos trabajaron en este ámbito con unas representaciones completamente diferentes, cuya pasión partidista sólo se ve disculpada por la necesidad de una contraofensiva literaria.

También aquí descubrimos que detrás se encuentra Spalatino como promotor. En 1521[87] se interesó de manera especial por el *Passional Christi und Antichristi* aparecido en aquel entonces con ilustraciones de Lucas Cranach, atreviéndose a atacar al Papa tratándolo de Anticristo. Y el año siguiente escuchó hablar[88] del modelo italiano de la *Wunderliche Weissagung* que Osiander y Hans Sachs habían publicado por primera vez en 1527 en Nuremberg, sirviéndose de la impresión italiana que se había sacado a su vez de un catálogo pseudo-joaquinita de papas fabricado con fines proféticos. Al propio Lutero le gustó verse representado con la hoz en la mano derecha y la rosa en la izquierda (fig. 141) en la obra de Hans Sachs. El 19 de mayo de 1527 escribía a Wenceslaus Link en Nuremberg:

> *... libellus vester imaginarius de Papatu, in quo imaginem meam cum falce valde probo, ut qui mordax et acerbus tot annis ante praedictus sum futurus, sed rosam pro meo signo interpretari dubito, magis ad officium etiam pertinere putarim*[89].
>
> [... vuestro libelo imaginario del papado, en el cual tanto me gusta mi imagen con una hoz, como quien después de haber sido llamado durante tantos años mordaz y áspero va a serlo; sin embargo,

BIBLOSARTE

dudo al interpretar la rosa como símbolo mío, antes hubiera pensado que se refería al oficio].

Un ejemplar del libro italiano con xilografías (Bolonia, 1515) que sirvió como modelo, con los versos de Hans Sachs copiados a mano por Osiander, se encuentra en la biblioteca de Wolfenbüttel (fig. 142)[90]. Desgraciadamente, no podemos entrar en detalles. Únicamente nos referiremos a la pierna humana que aparece también en la imagen de Lutero. En nuestro catálogo histórico de papas, este escudo corresponde a las armas del papa Juan XXIII: *Coscia* (pierna). Se ha venido pasando por alto que esta imagen imita a su vez un retrato imperial bizantino del siglo XII conocido como el Oráculo Leonino (fig. 144)[91]. No se puede descartar una concepción saturniana escondida tras el carácter astrológico de estas profecías[92].

Como es sabido, la política profética de Lutero y Melanchthon encontró en el año 1523 una forma de expresión común en los libelos del asno-Papa *[[Papstesel]]* de Melanchthon y del ternero-monje *[[Mönchskalb]]* de Lutero. Los relatos del hallazgo de una quimera monstruosa arrojada por el Tíber a sus orillas en 1495 (fig. 145a) y de una criatura deforme que habría alumbrado una vaca en Sajonia en 1523 (fig. 145b) se convertirían, después de una interpretación política, en un arma arrojadiza de brutal dureza[93].

3. La adivinación a partir de la cosmología helenística aplicada y el renacimiento de la Antigüedad en el humanismo alemán en la época de Lutero: transmisión y fuentes orientales

3.1. Lutero en el contexto de las ideas teratológicas y astrológicas de los eruditos y artistas del entorno de Maximiliano I: Los «monstra» proféticos desde Sebastian Brant a Durero. Prácticas babilónicas

Estas hojas volanderas y escritos dedicados a *monstra* son como páginas desgajadas de la gran compilación de prodigios[94] que reuniera en el espíritu de la Antigüedad el erudito del siglo XVI Lycosthenes[95], el mismo editor del Julius Obsequens[96] ilustrado. Reencontramos aquí tanto al asno-Papa como al ternero-monje[97]; pero hay algo que resulta especialmente clarificador para la historia de las fuentes: junto al asno-Papa aparecen también otros *monstra* de la época de Maximiliano, tal y como los conocemos por las imágenes y los textos contemporáneos del entorno más próximo al Emperador, por ejemplo, a través de Brant, Mennel[98], Grünpeck y Durero. Un pasaje de la *Chronica deudsch*[99] muestra con claridad que Lutero, como si se tratara de un augur de la Antigüedad, concebía estos *monstra* a la luz del primer Renacimiento alemán de la Antigüedad demoniaca, pero interpretándolos al mismo tiempo desde la escatología cristiana en relación a la Sentencia de la Casa de Elías. Del periodo de 1500 a 1510 (del 5460 al 5470 «del comienzo del mundo») se dice lo siguiente:

> Se extenderá una nueva enfermedad, la peste francesa, llamada por algunos española, que como dicen ha sido traída a Europa desde las islas recién descubiertas en Occidente. Es una de las grandes señales del Juicio Final. Bajo el reinado de este Maximiliano ha habido signos prodigiosos en el cielo y también han ocurrido muchas cosas de este tipo sobre la tierra y el agua, de las cuales Cristo dice que habrá grandes señales, etc. En ninguna otra época leemos que haya habido más y más grandes señales a un mismo tiempo. Esto nos da cierta esperanza; el día bienaventurado está a las puertas.

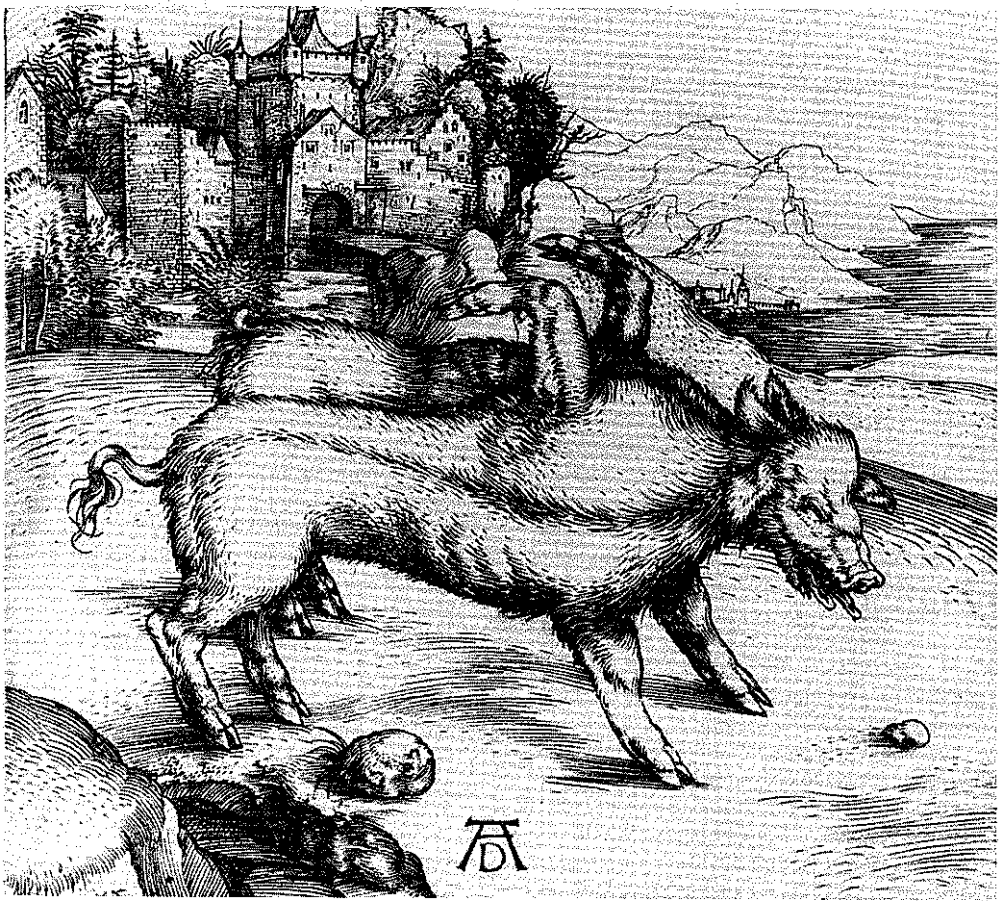
Una hoja como la de Grünpeck[100] donde se reúnen un conjunto de monstruos de la época de Maximiliano (representado él mismo con fidelidad en calidad de espectador) podría haber servido a Lutero de fuente directa.

Las artes adivinatorias mundanas referidas a los asuntos terrenales continuaron siendo de ayuda para Lutero como un instrumento auxiliar enfrentado a la forma suprema de profecía, el profetismo concebido como misión personal, como fenómeno

BIBLOSARTE

146. La profecía de Ulsenius, con grabado de Durero, hoja suelta, Nuremberg, 1496.

BIBLOSARTE



147. *La cerda de Landser*, Alberto Durero, grabado, B. 95.

BIBLOSARTE

religioso, en la forma en que era utilizado frente a sus enemigos en los momentos de mayor peligro: «porque soy el profeta de los alemanes (pues de aquí en adelante yo mismo he de atribuirme semejante nombre grandioso, para placer y satisfacción de mis papistas y asnos)». Así hablaba en 1531 en la *Warnung an seine lieben Deutschen* [Advertencia a sus amados alemanes] para animar a los vacilantes a que resistieran la intrusión imperial.

La historiografía protestante posterior recogida en las *Lectiones memorabiles* de Johannes Wolf[101] aún no estaba sumergida tan profunda y paganamente en la adoración supersticiosa de los *monstra* como para que la historia universal discurriera sobre raíles a lo largo de los cuales se colocan los milagros mundanos como si se tratara de las garitas de los guardabarreras.

Esta práctica adivinatoria realizada con imágenes, aunque nada tenga que ver con el arte, es considerada por la ciencia de la religión y los estudiosos del folclore, todo lo más, como una reliquia notable; sin embargo, en la época del humanismo alemán constituye el punto de partida de un camino que conduce directamente hasta la obra y el gran arte de Alberto Durero. Algunas de sus creaciones están tan arraigadas en este suelo primitivo de la credulidad cosmológico-pagana que si no tuviéramos conocimiento de ella nos estaría vedado el acceso, por ejemplo, al grabado de la *Melencolia I*, tal vez el fruto más maduro y misterioso de la cultura cosmológica maximiliana.

Por ello, los prodigios maximilianos, que luego utilizará Lutero también, nos guían hasta las obras tempranas de Durero al mismo tiempo que contribuyen a demostrar su familiaridad con la redescubierta y «moderna» práctica adivinatoria antigua. La imagen de un hombre que padece el mal francés, dibujada por Durero para la estampa que acompaña una profecía médica de Ulsenio de 1496, pertenece por completo al ámbito de la adivinación de los monstruos tanto como de los astros: nos encontramos en la esfera de la gran conjunción de Lichtenberger del año 1484 (fig. 146).

El tercio superior lo ocupa una esfera celeste en la que puede verse el número 1.484. Si se observa con atención, en el Escorpio del Zodiaco vemos reunidos los planetas peligrosos: nos encontramos de nuevo en la terrible esfera de la gran conjunción de 1484 elaborada astronómicamente por Paul von Middelburg en los *Prognostica*, pues el contenido del libro coincide —me remito a Sudhoff[102] que es quien primero lo ha constatado— con el capítulo de los *Prognostica* que se centra en las consecuencias médicas de la gran conjunción.

El engendro alumbrado por una cerda (fig. 147) —a primera vista nada político ni profético— prueba que en aquella misma época los *monstra* proféticos eran perfectamente familiares a Durero. La estampa representa la prodigiosa cerda de Landser, parida en Sundgau en 1496[103]. El monstruo tiene una sola cabeza pero dos cuerpos y ocho patas. Se ha probado que el modelo de Durero fue una hoja suelta (fig. 148) publicada en 1496 en latín y en alemán por Sebastian Brant[104], el erudito del grupo de los primeros humanistas. Como otra similar, ésta está dedicada al emperador Maximiliano cuya política apoya mediante profecías. Brant se muestra conscientemente en el texto como un augur antiguo, lo que es de especial relevancia para nuestra discusión; realiza su interpretación política a la luz de la cerda prodigiosa que, según Virgilio, le fue profetizada a Eneas:

Was wil diss suw uns bringen doch
Gedacht in mir eygentlich das noch
Das man durch Suw in der geschicht
Lisst/ Kunftiger ding syn bericht
Als die Su die Eneas fandt
Mit jungen an des Tybers sandt...

[Pero qué será lo que nos traerá esta cerda,
pensaba en realidad para mis adentros
que a través de la cerda leemos en la historia
el relato de cosas futuras
como la cerda que encontró Eneas
con sus muchachos en las arenas del Tíber...].

BIBLOSARTE

Se trata realmente de la «Hoja-extra de un horror de la naturaleza» hecha con fines políticos inmediatos. Sebastian Brant hubiera podido respaldar sus artes con antepasados más antiguos y venerables; su «actualizada» hoja de monstruosidades también podía encontrarse en las tablas de arcilla asirias con caracteres cuneiformes. Sabemos que, aproximadamente a mediados del siglo VII a. C., el sacerdote adivino Nergal-etir informó al rey Asarhaddon de un engendro alumbrado por una cerda que tenía ocho patas y dos rabos; el acontecimiento fue interpretado como la profecía de que el príncipe se haría con el reino y el poder, añadiéndose que el carnicero Uddanu saló al animal, probablemente para conservarlo en el archivo de la casa real[105].

Hace ya tiempo que se ha demostrado que las artes adivinatorias romanas estaban directamente relacionadas con el arte babilónico de la profecía a través de Etruria. Pero que el vínculo entre Asarhaddon y el emperador Maximiliano se haya mantenido vivo a lo largo de dos mil años se debe no sólo a la minuciosidad de los anticuarios eruditos, sino, sobre todo, al impulso primigenio que lleva al hombre a buscar una causalidad mítica. Mientras tanto, en el grabado de Durero culmina la superación del espíritu babilónico: falta la inscripción: la interpretación profética de Nergal-etir = Brant ya no tiene sentido. El interés científico-natural guía el buril.

3.2. *El manual astrológico árabe* Picatrix *y la fe en los planetas en Alberto Durero: Saturno y Júpiter en la* Melencolia I, *en la profecía de Lichtenberger y en Lutero*

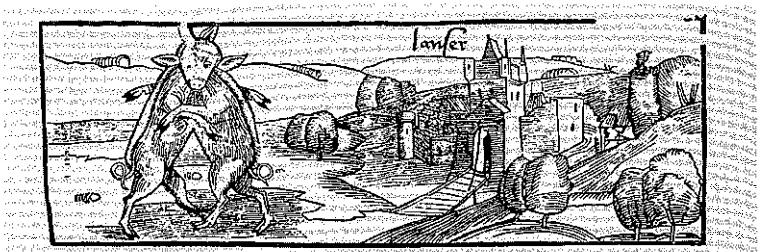
Debemos a la abnegada erudición de nuestro amigo Carl Giehlow[106], prematuramente desaparecido, el descubrimiento de que tanto la *Melancolía* de Durero (fig. 149) como la *Practica* de Lichtenberger se fundamentan sobre una idea helenístico-astrológica que fue transmitida por el mundo árabe. La acción opuesta de Saturno y Júpiter ofrece el eslabón intermedio.

En primer lugar, una prueba externa de este punto de contacto: Maximiliano ya estaba familiarizado con el espíritu de Lichtenberger ya que su fuente, los *Prognostica* de Paul von Middelburg, le estaban dedicados. Otro motivo externo que le obligaba a adoptar una postura frente a la curación de la melancolía saturniana era la cuestión de la naturaleza de su antepasado mítico, el Hércules egipcio del que Peuttinger le había presentado un dictamen basado en los *Problemata* de Aristóteles. Y en años posteriores[107] estuvo preocupado por la amenaza de una posición desfavorable de Saturno[108], la causa real de su muerte según Tannstetter, el médico que le trataba[109]. Ahora bien, dejando a un lado estas condiciones previas de carácter más personal, Giehlow ha demostrado cuál era el fundamento con el que la medicina terapéutica de la época de Maximiliano se enfrentaba a la melancolía saturniana.

De acuerdo a la doctrina médica de la Antigüedad existían dos formas de melancolía: la severa y la leve. La severa la causaba la bilis negra y producía estados maniacos, era el caso del *Hercules furens.* El médico y filósofo florentino Marsilio Ficino proponía utilizar contra ella una terapia mixta, fruto de la combinación del tratamiento espiritual, el médico-científico y el mágico[110]. Los instrumentos con los que contaba eran, por un lado, la concentración espiritual, gracias a la cual el melancólico puede transformar su tristeza estéril en genio humano. Por otro, aparte de las prescripciones puramente médicas contra la flema o «congestión», para transformar la bilis era necesario contraponer Júpiter, el planeta benigno, al peligroso Saturno. Si este planeta no se encontraba en la constelación era posible apropiarse de esta conjunción más favorable mediante la imagen mágica de Júpiter, la cual —siguiendo la doctrina de Agrippa de Nettesheim— podía sustituirse por su cuadrado numérico. Por esta razón vemos el cuadrado numérico de Júpiter en la pared de la estampa de Durero (vid. infra).

Giehlow, que de manera tan sencilla y penetrante ha esclarecido el papel de la conjunción pla-

BIBLOSARTE



An den grosmechtigsten aller durchlüchtigsten herren

Maximilianū Römischen kunig. Von der wunderbaren Su zů Landser im Sungaw des jars. M. CCCC. LXVj. Uff den ersten tag des meyens geboren Ein verständig vßlegung Sebastiani Brant.

O Römischer rich du heilge kron
Maxwil zů regst Bocks nacher gō
So man tāglich entpfindt vnd siehet
So vil wunders so stäts geschiehet
So mit vns die natur zeigt an
By wunder/wunderwerck verstan
Vnd das gott etwas wercken well
Das die natur vor zeygen stell/
Also hant kürtzlich gschen wir
Sag zwisack kinder mit henden vier/
Zweyn köpffen/bock zwen füß allein
Das zů Rotwil jm schwartzwald sy gseyn
Zů Rom hat man des selben gluck
In kürtzem gsehen wyssentlich/
Dis wissen von dem kynd zů sagen
Das dy Wurmly ist in kurtzen tagen
Mit eym houbt/füßen zweyn geborn
(Man weis noch was jnn nächsten jaren
Der wunderstern by Ennßgeyn schoß
Der füller gmeynen louff was groß/
Die wunder sackens nach vor dy
Geschehen/meyn ich das es sy
Vnd vilen wissend kuntlich gar/
Des glucks die mäng der vogel schar
Die man nach dy der selben hat
Jm Sewental gesehen hat
Von frömden vogten groß vnd ferrn/
Als vmb vasnacht jn nächst erschyn
Hatt manchen in eyn schrecken bracht
Der nit sorg/an frömd gest gedacht/
Was solich von dem tier nün sagen
So man ouch hatt jn kurtzen tagen
Gen Nördlingen gefangen bracht
Wie ich vor hab jn gschrifft gemacht/
Des glucks ouch vil gesehen hant
Den Cometen jn oberlandt
Der wie eyn haller wisboam schyn/
Dis haben gspört in yer gemeyn
Jm Sürgow nächst eyn sturm vnd strit
Mit blůtigen schlossen langezyt
Als ob eyn heerzug do beschäh
Manchen duncht glück als ob es stäh/
Wan sin das in Italien sy
Des glücks gehört in Lombardy/
Wir hant entpfun den ouch yet mit
Den erdbidem jů nächtes zyt
Am fritag nach Innocauit
Hant vmb basel dick vnd erschytt
Jst worlich on bedunnß nitt/
Jch wil gesworgen anders wil
Dar vß man nämen möcht dy wyle
Anzeyg zů sorg/vorcht/angstbarkeyt
So dicklich yetz all cristen heyt
Betrachten sol ganz innenklich
Vnd gegen gott erklagen sich
Der offtür so vff aller erd
Jsrich sorg das er grösser werd
Des gicht vns Su anzeygen mit
Das wortlich ist eyn wunder thier/
So mit vß Landser gsendet hatt
Dyn herr Cristoffel von Hantzhat
Jm meygen vff den ersten tagk
Dar ab ich sun derlich erschrack
Do was jů sehen grusam gnůg
Vier oren vnd acht füß sie trůg
Eyn kopff dar jnn zwen nasen stand
Vß eynem hals zwo jungen gond
Dis Su verexpnt was ohnan so
Als eyn affeyn/bock vndnan zwo
Stand noch dein herzen heilt sie sich
Das hynder teyl zwo Suwen glich/
Jch gsagt hilff gott von hymelrich
Wie sind din gschöpffd so wunderlich
Was wilt diß furo vns bringen doch
Gedacht in mir eygenklich das noch
Das man durch Suw in der geschrifft
Lißt/künfftig ding syn bericht
Als die Su Jlt Eneas sandt
Mit jungen an des Tybers sandt
Dar durch der künig zů Rů
Die Alban regieren jn yr/
Durch suw man etwan künttig macht
Wann man eyn gmeynen frid betracht/
Man opffert Cereri eyn Swyn
Die des korns schyrmerin ist gsin/
Wer was dise Su bedüt
Weis ich nit gantz/es gfallt mir nüt
Das sie so zwisach jungen hat
Vff eyder vil/eyn suokopff glat
Mich sucht lüdlicher vber eyn
Säs sint by wurms mit eren zweyn
Wie wol es wisslich geboren wart
Hart es doch menschlich gslaht vnd art/
Vil eyder vnder eym houbt sten
Ekel mirr/wann diß nit wer eyn schwyn/
Die zungen vnder eym houbt stan
Lobt rich das nit wer Suwisch getan
Sag vmb vöcht ich diß Su bedüt
Eyn oberkeyt der Suwischen küt
Als Turcken/die man hatt vff ich
Das ir wesen der Su fyg glich/
Eyn Su ist eyn wüst vnreyn thier
Sie in vnflat sücht alle yer/
Als die der Türcken vnreyn schar
In allem vnflat leben gar/
Sit Su der Türcken brüder ist/
Mol würd vergleicht sie dem enobsst
Wann uff diß yrt syn jů kunfft wer
Das doch allen wer lieb gott der her/
Der all ding noch dem besten schyb
So mir das schyffen vff recht blib
Vnd die Su nit eyn koppf gewynn
Wann würd sunst sämtes liden jnn/
Wann aber vnuernunfftig gmeynen
Durch böß jrrn kumen sich verreynen
Das irem houbt dünt widerstand
So ist die wunder Su im land/
Das ist das eygen richtung vns
Das vaind voricht/das mir weis wir
Es sich hat oder stellen müst
Das wirdt eyn schlechter verwüst/
Doch see wir nuch das die wunderschwyn
Die leng nit ist in leben gsyn
Dann sie nit nier dann vff eyn nacht
Gelebt hant do man mit sie bracht/
Als Josisch das/ob kleyn glück wol/
(So vor vns gott behüten sol)
Eyn Suwisch tumor off erd entspring
Das es des glück ouch bald ab ging
Solchs wellen wir empfelhen gott
Ob der yen durch vil wunder hatt
Duß andere nutz gezeiget an
So mögen wir doch heyde verstan
So yetz dem heyligen Römischen rich
Vnd türckischer nation des glück
Geschechen ist jů diser fart
Durch abgang hertzog Ebergart
Von wittenberg des fürsten milt
Der des rychs sturmfan in fryheit schilt
Wurt grossen treu hab gefürt/
Durch des vernunfft bißlich regiert
Weren all land vnd kunig ruch
Gott geb dem fürsten eygenrich
Jn ire freud in des hymels rych
Wolch ich ist er der ruwschen kron
Vnd spiegel aller tugent gsyn
Gott geb im rüw er ist do hyn/
Jch weiß wol ein der künig her
Das er nit wol möcht lenger mer
Geschehen syn/an Meynem man
Er hat vil liebhabt getan
Vnd ist jn aug vnd hertz gesyn
Jm gnad har solchs gemachet wol sehyn
Vor hyn mit eren/yetz mit klag
Hie mit kum ich yetz vff mynen satz
Gott geb die edler künig her
So vil glück seiten städ vnd ere
Das mir freud werd ergetzt jn gnad
Also vngefelh lang schmertz vnd schad
So dirr gnaden widerfert
Gott geb dir was der liebsten gert
Vnd uns syd stätig syn vff erd
So mit eyn trostlich Su har vß wert.

Finis.

148. *La cerda monstruosa de Landser*, hoja suelta de Sebastian Brant, 1466.

BIBLOSARTE

netaria en la curación de la melancolía entre los ocultistas occidentales del Renacimiento, retrocedió, sin embargo, antes de extraer la última consecuencia de su descubrimiento; en contra de Ficino y Agripa, consideró que la tabla numérica de Júpiter no era «primordialmente» un amuleto contra Saturno, sino un símbolo de la genial fuerza creativa del saturniano.

Giehlow no pudo extraer la última y verdaderamente explicativa consecuencia de su descubrimiento porque desconocía un documento esencial de la prehistoria de estas ideas, el *Picatrix*, un testimonio del importantísimo papel del mundo árabe en la transmisión de la práctica mágico-astrológica de la Antigüedad tardía a las ciencias ocultas europeas en la forma en que las practicaban Ficino y Agripa. Partiendo de las investigaciones de Giehlow, hemos podido demostrar, auxiliados por Printz, Gräfe y Saxl[111], que esta obra capital del ocultismo cosmológico tardomedieval que circulaba en latín con el nombre de *Picatrix* es en realidad la traducción de un texto árabe escrito en España en el siglo X al que se antepuso este título pseudoepigráfico (derivado erróneamente de Hipócrates): el *Gayat-al-hakim* de Abu-l-Kasim Maslama ibn Ahmad al-Magriti[112].

Maximiliano poseía dos ejemplares manuscritos de esta obra en su biblioteca, entre ellos un lujoso códice ilustrado que podemos imaginar con la ayuda de otro manuscrito conservado en Cracovia[113]. En un capítulo dedicado a las imágenes mágicas, el propio Ficino se refiere a aquellos transmisores árabes de la magia hermético-helenística y a sus curaciones con amuletos astrológicos que se conservaban en los lapidarios de la Edad Media, como si se tratara de una parte esencial de la iatro-astrología. Precisamente a este contexto pertenece el *Picatrix*[114], del que Ficino tomó las descripciones de las figuras planetarias curativas. Estas imágenes figurativas degeneradas, aunque en esencia inequívocamente antiguas, las encontramos directamente relacionadas con las tablas numéricas y acompañadas de instrucciones precisas de uso en un manuscrito romano que podemos ampliar con los manuscritos de Viena, Wolfenbüttel y Cracovia[115], todos los cuales remiten al *Picatrix*. De este modo, la magia de las imágenes de Ficino y los cuadrados numéricos de Agripa se vinculan, en calidad de estribaciones tardías, a la antiquísima práctica pagana, hundiendo sus raíces en la magia hermética curativa que habían transmitido los árabes.

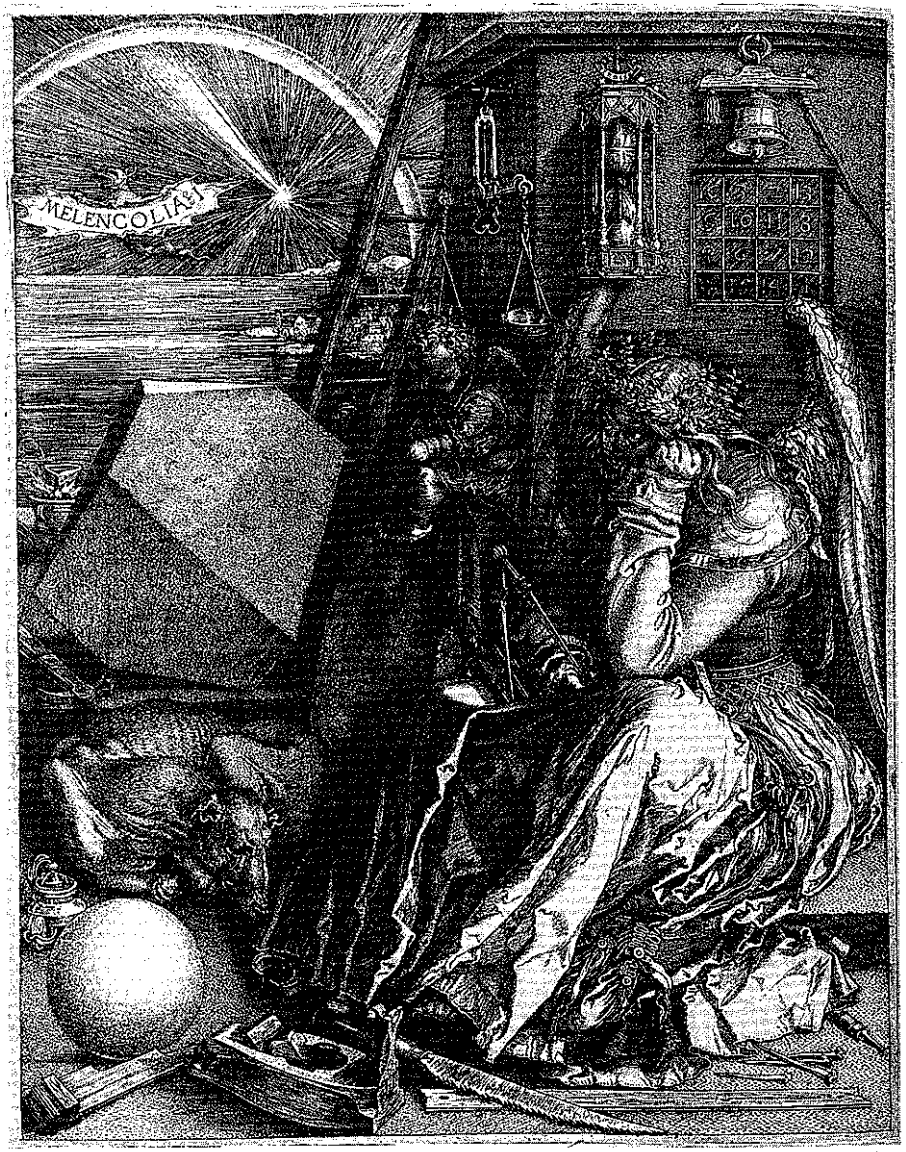
Habría que objetar a la reserva de Giehlow que si el hombre saturniano presenta las tablas numéricas con sus peculiares ritmos matemáticos sólo como símbolo de su genio inventivo, debería incluir la tabla de Saturno, pero no la de Júpiter, dado que ésta sólo tiene sentido aquí con referencia a las ideas de la iatro-astrología.

El acto propiamente creativo que hace de la *Melencolia I* de Durero un documento de consuelo humanista frente al miedo a Saturno sólo puede entenderse si reconocemos en esta mitología mágica el auténtico material que es espiritualizado en la transformación artística. El lúgubre demonio planetario que devora a sus hijos, de cuya lucha cósmica con otros planetas regentes depende el destino de la criatura radiante, se convierte en Durero, gracias a una metamorfosis humanizadora, en la encarnación plástica del hombre trabajador reflexivo.

Encontramos en Melanchthon la confirmación de que este análisis de la *Melencolia I* corresponde al verdadero espíritu contemporáneo. Éste consideraba el genio de Durero como la forma más elevada de una melancolía que, a pesar de su carácter sombrío, había sido espiritualizada por una posición favorable de los astros. En palabras de Melanchthon:

> *De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica varietas. Primum illa heroica Scipionis, vel Augusti, vel Pomponii Attici, aut Dureri generosissima est, et virtutibus excellit omnis generis, regitur enim crasi temperata, et oritur a fausto positu syderum*[116].
>
> [De los melancólicos, como se dijo anteriormente, hay una gran variedad. En primer lugar, está la heroica de Escipión o Augusto, o la de Pomponio Ática, o la de Durero (que) es la más generosa, excediendo en todo género de virtudes, pues la rige

BIBLOSARTE



149. *Melencolia I*, Alberto Durero, grabado, B. 74.

BIBLOSARTE

una mezcla templada y nace de la posición favorable de los astros].

Esta concepción del genio artístico de Durero podría figurar como leyenda bajo la *Melencolia I.* Un segundo pasaje del propio Melanchthon nos informa sobre las fuerzas astrales a las que atribuía ese poder transformador. En éste se identifica el motivo de la melancolía sublime de Augusto en la coincidencia de Saturno y Júpiter en Libra:

> *Multo generosior est melancholia, si coniunctione Saturni et Iouis in libra temperetur, qualis uidetur Augusti melancholia fuisse*[117].
>
> [Mucho más generosa es la melancolía si la conjunción de Saturno y Júpiter es templada en Libra, como parece que ocurrió con la melancolía de Augusto],

Estamos asomándonos a la esencia de ese proceso de renovación que denominamos Renacimiento. La Antigüedad clásica comienza a emerger frente a la árabe-helenística. La acedia momificada del Medievo revive gracias al conocimiento renovado de los escritores de la Antigüedad, pues los *Problemata* de Aristóteles constituían el fundamento de los razonamientos tanto de Ficino como de Melanchthon.

* * *

La historia de la influencia de la Antigüedad, contemplada a través de la transformación de las representaciones de los dioses transmitidas, perdidas y finalmente redescubiertas, contiene valores para el conocimiento de la importancia del pensamiento antropomórfico que no se han puesto de relieve. En la transición hacia el primer Renacimiento, la causalidad cosmológica pagana fue acuñada en símbolos anticuarios de la divinidad de cuyo grado de semejanza humana depende el curso de una confrontación que lleva, del culto religioso a los demonios, a una transformación puramente artístico-espiritual.

Lichtenberger, Durero y Lutero representan tres fases de la lucha del hombre alemán contra el fatalismo cosmológico pagano. En Lichtenberger (fig. 150) vemos demonios astrales degenerados y repugnantes que luchan por el dominio supremo del control del destino humano; pero falta su objeto, el hombre mismo. En Durero, por el contrario, se transforman con el renacimiento del lenguaje formal clásico[118], conservando de su peregrinación árabe-helenística las señales de su fatal dependencia.

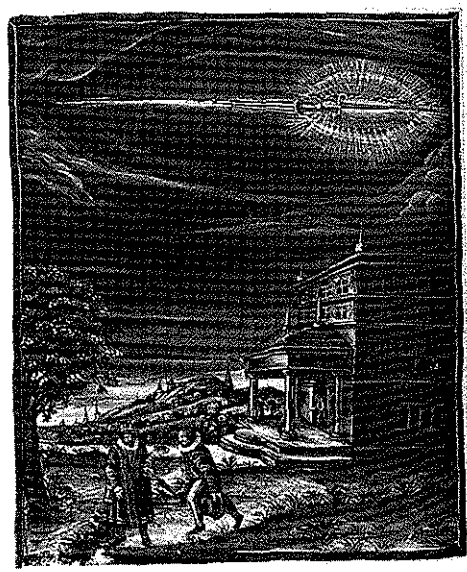
El conflicto cósmico resuena como un proceso que tuviera lugar en el interior mismo del hombre. Los demonios grotescos han desaparecido, la lóbrega tristeza de Saturno se ha humanizado espiritualmente hasta convertirse en la meditación propia del hombre. La alada melancolía, sumida profundamente en sí misma, se muestra sentada, con la cabeza apoyada en la mano izquierda y un compás en la derecha rodeada de utensilios técnicos y matemáticos; ante ella hay una esfera. De acuerdo a la antigua traducción alemana de Ficino[119], el compás y el círculo (por tanto, también la esfera) son los símbolos del pensamiento de la melancolía:

> Pero la causa natural es que para que tengan lugar y se alcancen la sabiduría y la doctrina, especialmente el difícil arte, es necesario llevar el ánimo de las cosas externas a las internas, lo mismo que llevamos el trazo del compás hasta el punto central, llamado *centrum;* y uno mismo ha de resignarse y adaptarse a ello.

¿Reflexiona buscando un medio que le proteja de la amenzante desgracia que traerá el cometa que vemos aparecer en el fondo sobre el agua?[120] ¿O es ya el miedo al diluvio? En Durero, el demonio saturniano ha perdido su carácter maligno gracias a la facultad racional que posee la criatura radiante; el hijo del planeta intenta escapar de la maldición astral y demoniaca de la «complexión innoble»[121] mediante la actividad contemplativa. En la mano de la Melancolía aparece el compás del genio en el lugar que antes ocupaba la vulgar pala cuadrada

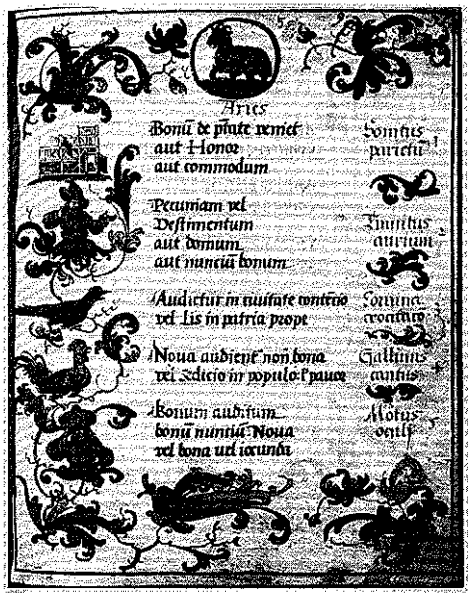
BIBLOSARTE

150. *Júpiter y Saturno*, fig. 140 en la misma edición de Lichtenberger.



151. *Ensiform Comet*, de un manuscrito francés, c. 1587, Hamburgo, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.

BIBLOSARTE



152. *Aries*, en *Zebelis liber de interpretatione diversorum eventuum secundum lunam in 12 signis zodiaci*, Berlín, Preussische Staatsbibliothek, Lat. 4.º 322.

153. *Elector*, ibíd.

BIBLOSARTE

(cf. fig. 125: *Hijos de Saturno*). Júpiter, a quien se ha invocado mágicamente, ha llegado en auxilio para ejercer una influencia benefactora que aplaque a Saturno. El hombre, en virtud de la irradiación neutralizadora de Júpiter, está en cierto modo salvado; la acción del duelo demoniaco, tal y como Lichtenberger la pone ante nuestros ojos, ya ha transcurrido y la tabla numérica mágica cuelga de la pared a la manera de un exvoto en agradecimiento a los servicios del benévolo y victorioso genio astral.

Frente a todo esto, el rechazo de Lutero del fatalismo mitológico resulta también liberador al enfrentarse a la fabricación de horóscopos hostiles y al rechazar el reconocimiento de la superhumanidad demoniaca de los astros por considerarla una idolatría pagana y pecaminosa.

Por tanto, Lutero y Durero coincidían hasta cierto punto en su ataque a la gran conjunción mitológica. Encontramos en ellos la lucha por la emancipación intelectual y religiosa del hombre moderno, aunque sólo en su primera fase; pues del mismo modo que Lutero aún temía a los *monstra* cósmicos (como a las lamias antiguas), también la *Melencolia* revela que aún no se había cumplido la completa liberación del miedo ancestral a los demonios, pues su cabeza no aparece adornada de laurel, sino de teucrio, la clásica planta medicinal contra la melancolía[122]; y, además, se protege de la influencia maligna de Saturno mediante aquel cuadrado numérico mágico, en concordancia con las recomendaciones de Ficino.

Como un tardío comentario ilustrado de la oda de Horacio a Mecenas, se aparece esta idea astrológica tan rotundamente antigua[123]:

> *... te Jovis impio*
> *tutela Saturno refulgens*
> *eripuit volucrisque Fati*
> *tardavit alas...*[b]
>
> [... la esplendorosa protección de Júpiter
> te ha arrebatado de Saturno impío
> y ha retardado el vuelo de las alas del destino].

3.3. Carion y Zebel- Melanchthon y Alkindi

En nuestro intento de despejar el camino migratorio perdido de las divinidades astrales antiguas encontramos otro capítulo de los manuales de cosmología aplicada cuyo nexo enciclopédico ha de buscarse en la cultura del helenismo. Del mismo modo que el *Picatrix* nos conduce a Maximiliano y a Durero, el libro de profecías del árabe Zebel nos lleva hasta Carion y Joaquim I. Se ha conservado una traducción alemana en un lujoso manuscrito (Berlín, Biblioteca Estatal Prusiana, Lat. 4.° 322). Valorando justamente su preciosidad artística, en 1914 la Asociación de Amigos de la Biblioteca de Berlín publicó a todo color una hoja del manuscrito[124]. Se trata de un libro de augurios que remite a Abu Ozman Sahl ibn Bischr ibn Habib ibn Hani[125], que vivió en Bagdad hacia mediados del siglo IX; su nombre se latinizó como Zebel el árabe. Las imágenes (fig. 152) son las ilustraciones correspondientes a cuarenta y dos *omina* que se interpretan de formas diversas según el mes; por ejemplo, «si canta un gallo significa que no habrá buenas noticias, sino rebelión en el pueblo y temor»; o «si el ojo tiembla y parpadea habrá noticias buenas y agradables». Este lujoso manuscrito fue escrito para el príncipe elector Joaquim I como lo demuestran sus escudos. Probablemente, también aparece representado en una de las páginas (fig. 153) como príncipe elector, aunque no sea un retrato. El libro fue impreso repetidas veces con estampas a finales del siglo XVI. En una de las ediciones (Praga, 1592) se dice expresamente que Carion copió de su propia mano un ejemplar para el príncipe elector, el cual fue más tarde regalado. Es muy probable que así fuera si tenemos en cuenta su polifacética posición de mago y astrólogo en la corte de Joaquim desde 1521, tal y como se desprende de la *Prognosticatio*.

Hasta ahora Johann Carion no ha recibido la atención que merece. Nunca se ha reparado en su retrato de la escuela de Cranach, a pesar de que se encuentra en la Biblioteca Estatal Prusiana (fig. 121)[126]. Hace tiempo que nos dio esta referencia el

BIBLOSARTE

profesor Emil Jacobs (ahora en Friburgo de Brisgovia), quien también llamó por primera vez la atención sobre Zebel. Ésta era la apariencia del honesto suabo cuya corpulencia satirizara Lutero en una carta llamándole con humor «sobrecarga para la barca de Caronte». En 1906, el profesor Otto Tschirch[127] formuló la hipótesis de que «Carion» en realidad era el nombre griego del Johannes Nägelin que estuvo matriculado en 1514 en la Universidad de Tubinga. Esta suposición la confirma su escudo, donde se insinúan tres clavos «parlantes» (Nägelein = Caryophyllon). Desde el serio rostro masculino y, sobre todo, desde los ojos de Carion mira una inteligente capacidad de observación; se comprende que tanto los Hohenzollern como los reformadores le apreciaran como mediador diplomático.

Tras su muerte, Lutero lo calificó de mago[128]; también Reinhold[129] le llama expresamente «insignis necromanticus». Pero la sospecha de sus actividades en el campo de la magia no impidieron que Melanchthon le consultara sobre temas astrológicos, como se desprende de la ya mencionada carta a Camerario[130]. Del mismo modo, Camerario quiso conocer en 1536 el juicio del Dr. Faustus sobre la situación política, a pesar de que éste había sido desacreditado en Wittenberg, tanto por Lutero como por Melanchthon a cuyos ojos era un farsante necromántico. Camerario tuvo incluso que confeccionar en competencia con el Dr. Faustus un horóscopo a los Welser para la expedición a Venezuela, lo que parece que el Dr. Faustus hizo mejor que él[131]. En este contexto cobra también una importancia especial la sentencia del Dr. Faustus del año 1528 —también atestiguada por Kilian Leib[132]— donde se dice que una determinada conjunción planetaria (en este caso Sol y Júpiter) estaría en estrecha relación con la aparición de profetas.

Melanchthon, Carion, Camerario, Gaurico, Fausto y Sebastian Brant hubieran podido pertenecer a una liga secreta de augures «Nergal-eṭir». Pues también por lo que respecta a la doctrina de los cometas los árabes actuaron como transmisores, añadiendo a la herencia helenística el patrimonio babilónico primitivo. De este modo, Melanchthon podía preguntar angustiado a Camerario[133] si el cometa no pertenecería también a la clase en forma de espada, tal y como la presenta Plinio. Resulta característico de la relación de los árabes con la Antigüedad y Occidente que en el texto que acompaña a la ilustración francesa de 1587 de un cometa en forma de espada (siguiendo a Plinio) (fig. 151) todavía se mencione como fuente al árabe Alkindi.

Melanchthon escribía la carta a Camerario el 18 de agosto, un día después de la que había dirigido a Carion y el mismo día en que Lutero comunicaba a Wenceslaus Link la aparición del cometa. En ella, le refiere detalles sobre la dirección de la cola, sin mostrar la menor duda de que significaba alguna desgracia[134]. De este modo intentaba Melanchthon captar la forma y la dirección de la aparición celeste mediante una doble antropomorfización. La amenazadora silueta recordaba un peligroso utensilio humano, la espada, y la cola era considerada el punto hacia el que tendía la región terrenal de su partido. En consecuencia, el temor de Melanchthon a la espada del cielo nacía de su miedo a los mitos, en el momento preciso en que hubiera debido confiar en otra espada, la de la Reforma, la espada del Landgrave.

Es cierto que en aquella época el astrónomo Pedro Apiano había privado a la figura del cometa de su carácter demoniaco, relacionando su cola con el Sol. Pero sólo Halley eliminaría por completo su interpretación antropocéntrica al demostrar la regularidad de la aparición de los cometas.

Epílogo

Con esto nuestro periplo exegético nos conduce de nuevo hasta nuestro punto de partida, la carta de Melanchthon dedicada al cometa y, al mismo tiempo, a un elemento curioso de la superstición antigua pagana a partir del cual hemos intentado extraer conocimientos valiosos para la concepción de

BIBLOSARTE

la historia de la Reforma. Del mismo modo que las apariciones celestes se concebían bajo caracteres humanos para poder limitar así su poder demoniaco, al menos iconográficamente; asimismo, un hombre demoniaco como Lutero fue astralizado (incluso en vida, como ya hemos visto, mediante la vinculación casi totémica de su nacimiento con un par de planetas). De este modo se intentaba comprender en la imagen de una entidad cósmica superior que tomaba su nombre de la divinidad, la causa de un poder que de otro modo se hubiera dicho sobrehumano y, por tanto, incomprensible.

En este contexto se consuma la revivificación de la Antigüedad demoniaca a través de la función polarizada de una suerte de memoria empática figurativa *[[einfühlenden Bildgedächtnisses]]*. Nos encontramos en el tiempo de Fausto, en el que el científico moderno intentaba —entre la práctica mágica y la matemática cosmológica— conquistar un espacio de pensamiento reflexivo entre él y los objetos. Parece que, efectivamente, Atenas debía ser reconquistada una vez más desde Alejandría.

Desde este punto de vista, las imágenes y las palabras que se han analizado aquí —apenas un fragmento de lo que hubiera podido tratarse— deben ser consideradas como documentos todavía no leídos de la historia trágica de la libertad de pensamiento europeo moderno. Y del mismo modo, una investigación positiva debería mostrar que la colaboración entre la historia del arte y la ciencia de la religión puede contribuir a la ciencia de la cultura.

El autor conoce demasiado bien las limitaciones de su esfuerzo. Pero el recuerdo de Usener y Dieterich nos exige plegarnos al problema y someternos a sus exigencias, incluso si nos conduce a tierras vírgenes (como ocurre también con la influencia de la Antigüedad). Nuestro objetivo es que la historia del arte y la ciencia de la religión —entre las cuáles se extiende aún un erial sembrado de verborrea— se encuentren, y que unas mentes lúcidas y eruditas a las que sea dado llegar más lejos que a nosotros puedan reunirse en torno a una misma mesa de trabajo en el laboratorio de la ciencia cultural de la historia de la imagen *[[kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte]]*.

* * *

Una gran parte de lo que habitualmente se denomina superstición ha surgido de una falsa utilización de la matemática; por ello, el nombre de un matemático equivalía al de un artista de la ilusión y al de un astrólogo. Basta con recordar la doctrina de los signos, de la quiromancia, la geomancia, incluso de la coerción infernal; todo este desorden toma su apariencia más caótica de la más clara de las ciencias; su confusión, de la más exacta. Por tanto, no puede considerarse que haya nada más pernicioso que el hecho de que, tal y como ocurre repetidas veces en los nuevos tiempos, la matemática se traslade sacrílegamente desde la región de la razón y el entendimiento, donde está su sede, a la región de la fantasía y la sensualidad.

A las épocas oscuras puede perdonárseles semejantes desaciertos; forma parte de su carácter. En realidad, la superstición recurre únicamente a medios falsos para satisfacer una necesidad verdadera y, por ello, ni es tan digna de condena como a veces se piensa, ni resulta extraña a los así llamados siglos ilustrados, ni a los hombres ilustrados.

Pues quién puede decir que satisface siempre sus necesidades fundamentales de manera pura, correcta, completa y sin tacha; o que junto con la actividad y los logros más serios, como la fe y la esperanza, no busca consuelo también en la superstición y la ilusión, la frivolidad y el prejuicio.

Goethe, «Materialien zur Geschichte der Farbenlehre: Roger Bacon», edición Cotta del centenario, vol. 40, p. 165.

BIBLOSARTE

Apéndice A: Melanchthon y la astrología

I. *Carta de Melanchthon a Carion sobre el cometa de 1531*

Dirección en la página externa, fol. 2v:
Viro doctissimo D. / Johanni Carioni / philosopho, amico / et conterraneo suo / Carissimo. / Zu eigen handen /

fol. 1r *...[a]ornare honestissimis laudibus conatus sum. Quid / assecutus sim aliorum sit iudicium./*
Dictum Heliae extat non in Biblijs. sed apud / Rabinos, et est celeberrimum. Burgensis[135] *allegat, et disputat ex eo contra Judeos / quod Messias apparuerit. Recepptissima apud / Ebreos sentencia est, et a me posita / in principio tuae historiae, ut[b] omnibus / fieret notissima et afferret commendationem/ tuo operi. Tales locos multos[c] dein / ceps admiscebo. vides autem prorsus esse/ prophetican vocem. Tam concinna temporum / distributio est. /*
Historiam, vt spero, ac hyeme absoluemus / Nam hactenus fui impeditus recognitione / meae Apologiae[136]*, quam in certis locis / feci meliorem. Sed vix credas quam / tenui valetudine vtar, consumor enim / curis et laboribus. /*
Mea vxor, dei beneficio filiam enixa est, / cuius Thema tibi mitto, non vt faciam / tibi negocium, video enim monacham fore /

fol. 1v *... [a]Cometen vidimus diebus plus octo[d]. Tu / quid iudicas. videtur supra cancrum/ constitisse occidit enim statim post solem, / et paulo ante solem exoritur[e]. / Quod si ruberet, magis / me terreret. Haud dubie principum / [f]mortem significat. Sed videtur / caudam vertere versus[g] poloniam. / Sed expecto tuum iudicium. Amabo te / significa mihi quid sencias. /*
Nunc venio ad hodiernas literas. Si / scrirem aliquid de nostrorum aduersariorum / conatibus,[h] totum tibi scriberem, / quidquid illud esset. Nihil enim opus/ est nos[i] celare aduersariorum[137] *consilia, / magis prodest nobis ea traducere./*
Nihil itaque certi audiui diu iam de / vllo apparatu, preter suspiciones quas / concipiunt nostri propter illum exiguum numerum / peditum qui sunt in Frisia. Fortasse / pretextu belli Danici, nos quoque adoriri [j]

fol. 2r *cogitant. At Palatinus et Moguntinus / iam agunt de pacificatione cum[l] nostris, etsi / ego spem pacis nullam habeo, moueor enim non / solum astrologicis predictionibus sed etiam vaticiniis[m]. / Hasfurd predixit Regi christierno*[138] *reditum hone / stum, Schepperus negat rediturum esse. Sed me non mouet Schepperus. Sepe enim fallitur. / predixit item Hasfurd Landgrauio maximas vi / ctorias. Et quidam ciuis Smalcaldensis / mihi notus habuit mirabile visum, de[n] / his motibus quod vaticinium plurimi / facio. Catastrophen satis mollem habet. / Sed tamen significat perculsos terrore / aduersarios nostros illi Leoni cedere. Quaedam / mulier in Kizingen de Ferdinando / horribilia predixit[o], quomodo[p] bellum / contra nos moturus sit, sed ipsi infoelix / In Belgico quaedam[q] virgo Caesari / eciam vaticinata est, quae tamen non satis / habeo explorata. Omnino puto motum/ aliquem fore. Et deum oro, vt ipse guber / net, et det bonum exitum vtilem Ecclesiae / et reipublicae. Ego ante annum laborabam / diligenter vt nobiscum pacem facerent. Quod. / si fecissent, minus esset turbarum in Sue / uia, quae magna ex parte iam amplectitur / Helueticam theologiam et licentiam. Ses Campegius/cupit inuoluere et implicare Caesarem germanico / bello, vt vires eius labefactent, et Campegij / consilium probant nonnulli odio nostri priuato. / Sed deus habet iustum oculum. Nos enim certe / nihil mali docuimus. et[r] libera / uimus multas bonas mentes a multis / perniciosis erroribus. Sabinus mittit tibi prefaci / onem*[139] *meam de laudibus astronomiae et Astro / logiae. de qua expecto quid sencias. Bene vale / donerstag post Assumptionem b.*

BIBLOSARTE

Marie 1531 / Remitto tibi literas (a continuación aparecen dos o tres palabras tachadas): Φίλιππος /.

Notas al texto

Las letras en superíndice, en el texto anterior, se refieren a las siguientes notas. Las letras y las palabras marcadas con un asterisco * son aquéllas borradas del texto por el propio Melanchthon.

[a] El borde superior de la página está seccionado y, por ello, falta el comienzo; [b]ai* [c]su* [d]«plus octo» borde seccionado, por ello, la lectura no es del todo segura; [e]primero: «Hoc» / «mihi», después Na* [f]inte* [g]orien* [h]plan [i]ces* [j]no* [k]nostri* [m] añadido por otra mano: «tuis» [n]victotia* [o]sed* [p]nos [q]mulier* [r]multos per* [s] quizás estas palabras se referían a Sabinus, pues casi debajo otra mano ha escrito: «Sabini tuas».

Original: 2 hojas tamaño folio en las que se han conservado los puntos en que se estampó el sello[140]. En la primera página falta la parte superior, aproximadamente 4 ó 5 líneas por cada cara.

Königsberg. Archivo Ducal de Correspondencia A. Z.: 3. 35. 125 (II).

[N. del T.: Esta carta está traducida en las pp. 447-448].

II. Melanchthon a Camerario sobre Gaurico y Carion

Melanchthon, *Opera*, vol. II, columnas 600-602. N.º 1.064, Ioach. Camerario. Epist. ad Camerar. p. 190. 29, junio, 1532.

Viro optimo Ioachimo Camerario Bambergensi, amico suo summo, S. D. Tuas literas accepi hodie, in quibus Genesin Regiam petis. Quod autem de Gaurico significas, quale sit, non plane potui intelligere. Aberat enim epistola illa, nescio cuius amici tui, quam te mittere ais de illius sermonibus[141]*. Id eo scribo, ut scias eam periisse, nisi consulto retinuisti. Quicquid autem est, non valde moror, novimus enim totius illius gentis ingenia el voluntates erga nos…*

Mitto tibi geneses eorum, quorum petiisti, ac alterius quidem[142] *et altera circumfertur, sed Gauricus affirmabat hanc veram esse, si recte memini. Mars erat in fovea, in eo catalogo, quem Cornelius Scepperus habebat. Neque hic multo aliter se habet.*

Carion habet τοῦ χρονίωνος[143]*, quae paululum ab hac differt, in qua Saturnus et Mars sunt in Quinta, sed exemplum non habeo; misissem enim alioqui. Postremo, ut etiam laeti aliquid scribam, vidi carmen cuiusdam Itali, quem Gauricus dicebat fuisse Pontani praeceptorem*[144]*, in quo planetarum motus mirifice describuntur. In fine addit vaticinium de coniunctione quadam magna, in qua de his ecclesiasticis discordiis satis clementer vaticinatur, caetera quo pertineant,* μαντιχῆς ἔργον…

Pontani praeceptor Laurentius Miniatensis.
Ast quoque quae nostris iam iam ventura sub annis
est melior, nostrae legis vix pauca refringet.
Aspera quae nimium sacris et dura ferendis,
Et genus omne mali tollet, pompasque sacrorum,
Ac regem dabit innocuum, qui terminet orbem
Hic reget Imperio populos, gentemque rebellem
Imperio subdet, toti et dominabitur orbi.
Philippus.

[Al excelente Joaquín Camerario de Bamberg, he recibido hoy tu carta, en la que me pides el horóscopo real. Pero no he podido comprender del todo lo que das a entender acerca de Gaurico. Pues faltaba aquella carta acerca de sus conversaciones, desconozco de qué amigo tuyo, que dices que me enviaste. Te escribo esto a fin de que sepas que se ha perdido, a no ser que deliberadamente la hayas guardado. Sea como sea, no me entretengo más, porque conocemos los pensamientos de toda aquella gente y su inclinación hacia nosotros…

Te envío los horóscopos que me pediste y también otro, y otro más está circulando, pero Gaurico afirmaba que era el verdadero, si recuerdo bien. Marte estaba en el foso en aquel catálogo que tenía Cornelio Sceppero. Y no está de manera muy diferente en este lugar.

BIBLOSARTE

Carion tiene el [horóscopo] del hijo de Saturno, que es un poco diferente de aquel donde Saturno y Marte están en Quinta, pero no tengo copia porque, de lo contrario, te la habría enviado. Por último, y para escribirte también alguna buena noticia, he visto un poema de cierto italiano, del que Gaurico decía que había sido preceptor de Pontano, en el que se describen de manera admirable los movimientos de los planetas. Al final añade una profecía acerca de una gran conjunción, en la que se vaticina muy benignamente acerca de estas disputas eclesiásticas. A qué se refiere el resto, es trabajo de la adivinación…

Lorenzo Miniatense, preceptor de Pontano.
Pero también lo que va a llegar pronto a nuestro tiempo es mejor, quebrantará apenas algo de nuestra ley.
Quitará lo que es demasiado severo y duro de los ritos que hay que soportar
y toda clase de mal y las pompas de las cosas sagradas;
y dará un rey inocente para que fije los límites del orbe.
Este hombre conducirá a los pueblos al Imperio
y someterá al pueblo rebelde bajo el Imperio y dominará todo el orbe.

Filipo].

Apéndice B. Lutero y la adivinación artística y natural

I. Lutero contra la «ciencia» de la astrología

Dr. Martin Luthers sämtliche Werke; E. A. vol. 62, p. 322.

Entonces uno le mostró al D. M. L. su natalicio (tal y como se los denomina) y éste dijo: «es una fantasía sutil y divertida y agrada mucho a la razón, pues se avanza siempre con un orden preciso de una línea a otra. Por eso, hacer y calcular natividades y cosas similares es, por su género y manera de proceder, similar al papado; ya que a la razón le agradan mucho las ceremonias externas, la pompa y el orden, del mismo modo que el agua bendita, las velas, el órgano, los címbalos, el canto, los laúdes y las interpretaciones. Pero no se trata de una ciencia ni de un conocimiento auténticos, y se equivocan gravemente aquellos que quieren convertir estas cosas en un arte[145] y un conocimiento ciertos porque no lo son en absoluto; pues no proceden de la naturaleza de la astronomía, que es un arte; se trata tan sólo de un dogma humano.

Luthers Tischreden en la Mathesische Sammlung. ed. Ernst Kroker, p. 164, n.º 259.
Del 2 al 7 de agosto de 1540.

Ut sint in signa.
«Deus intelligit certa signa, ut sunt eclipses solis et lunae, non illa incerta. Praeterea, signa heist nicht, ut ex iis divinemus. Hoc est humanum inventum».

[Que sean para las señales.
Dios entiende ciertas señales como los eclipses del sol y de la luna; no le son inciertas. Además, las señales no significan que adivinemos a partir de ellas. Eso es un invento humano].

II. Lutero contra la creencia en los astros de Melanchthon

Luthers Tischreden en la Mathesische Sammlung, ed. Ernst Kroker, p. 164, n.º 258.
Del 2 al 7 de agosto de 1540.

De astrologia
«Nemo mihi persuadebit nec Paulus nec Angelus de caelo nedum Philippus, ut credam astrologiae divinationibus quae toties fallunt, ut nihil sit incertius. Nam si etiam bis aut ter recte divinant, ea notant; si fallunt, ea dissimulant». Tum quidam: «Domine Doctor, quo modo est solvendum hoc argumentum: Divinatio est in medicina, ergo etiam est in astrologia?» «Medici», inquit, «habent certa signa ex elementis et experientia et saepe tangunt rem, etiamsi aliquando fallunt; sed astrologi saepissime fallunt, raro veri sunt».

BIBLOSARTE

[Sobre astrología.
«Nadie, ni Pablo, ni un ángel del cielo, ni mucho menos Filipo me persuadirá a creer en las predicciones de la astrología, que fallan tan a menudo, de manera que nada hay más incierto. Pues si predicen correctamente incluso dos o tres veces, ellos los hacen notar; si se equivocan, lo disimulan». Entonces alguien dijo: «Doctor, ¿de qué modo hay que resolver este argumento: en medicina existe la predicción; por consiguiente también la hay en astrología?». «Los médicos» —dijo— «obtienen ciertas señales de los elementos y de la experiencia y a menudo dan en el clavo, aunque alguna vez se equivocan; pero los astrólogos, las más de las veces, se equivocan; raramente son exactos»].

Ibíd., p. 124, n.º 156.
Del 21 de mayo al 11 de junio de 1540.

Ego dixi: «Foris nihil habent argumenti pro astrologia nisi autoritatem Philippi». Tum Doctor: «Ego saepe confutavi Philippum ita evidenter, ut diceret: "Haec quidem vis est!" Et confessit, esse scientiam, sed quam ipsi non teneant. Quare ego sum contentus, si non tenent eam artem; so lass ich in damit spilen. Mihi nemo persuadebit, nam ego facile possum evertere ipsorum experientiam incertissimam. Saltem observant, quae consentiunt; quae fallunt, praetereunt. Es mag einer so lang werffen, er wirfft auch ein Venerem, sed casu fit. Es ist ein dreck mit irer kunst. Seine kinder habent alle lunam combustam!».

[Dije yo: «no tienen argumento a favor de la astrología fuera de la autoridad de Filipo». Entonces dijo el doctor: «a menudo he refutado a Filipo de una manera tan evidente que llegó a decir: "¡esto, sin duda, tiene fuerza!". Y ha confesado que es una ciencia que ellos mismos no poseen. Así que estoy satisfecho, si no la tienen por arte; *so lass ich in damit spilen.* A mí nadie me persuadirá, pues yo fácilmente puedo abatir su razonamiento tan inseguro. Ponen atención en aquello que les refrenda; lo que fallan, lo pasan de largo. Es *mag einer so lang werffen, er wirfft auch ein Venerem*[146], pero ocurre por casualidad. Su arte es una porquería. ¡Todos sus[147] hijos tienen a la Luna completamente quemada!»[148]].

Ibíd., p. 177, n.º 292. *Astrología.*
Del 7 al 24 de agosto de 1540.

«Dominus Philippus», *inquit Doctor*, «me retuvo un día en Esmalcalda[149] con su desesperante y miserable astrología, *quia erat novilunium*[150]. *Sic etiam* en una ocasión no quiso cruzar el Elba en novilunio. *Et tamen nos sumus domini stellarum*».

III. Horóscopo de Lutero

1. Sus planetas de nacimiento

Sol
Luthers Tischreden en la Mathesische Sammlung, ed. Ernst Kroker, p. 303, n.º 599.

Invierno del 1542 al 1543.

Magna molestia regere
«En la casa sólo un criado es señor... en esta misma consideración se tiene a los regentes. Parece como si fuera algo magnífico; pero si se examina, se ve de qué se trata. No me gusta regir. No es propio de mi naturaleza».
Tum Dominus Philippus: «Vosotros tenéis (solem in nativitate)»[152]. Doctor: «¡Eh, no me intereso por tu astrología! Conozco mi naturaleza y la experimento en mí mismo. *Staupitzius solebat hanc sententiam cant. 8:* «Vinea mea coram me esta», sic interpretari: «Dios ha asumido el gobierno para que ninguno pretenda envanecerse».

Saturno
D. Martin Luthers Werke, W. A. *Tischreden*, vol. III, p. 193, n.º 3.148.
Del 26 al 31 de mayo de 1532.

Ego Martinus Luther sum infelicissimis astris natus, fortassis sub Saturno. Aquello que me han de

BIBLOSARTE

hacer no puede llegar a estar listo nunca; el sastre, el zapatero, el encuadernador, mi esposa, me hacen esperar infinitamente.

2. *Lutero y la política de los horóscopos en conexión con la profecía de Johann Lichtenberger.*

Luthers Tischreden en la Mathesische Sammlung, ed. Ernst Kroker, p. 320, n.° 625.

Heydenreich, primavera de 1543.

Tum quidam: «Domine Doctor, multi astrologi in vestra genitura consentiunt, constellationes vestrae nativitatis ostendere, vos mutationem magnam allaturum». Tum Doctor: «Nullus est certus de nativitatis tempore, denn Philippus et ego sein der sachen umb ein jar nicht eins. Pro secundo, putatis hanc causam et meum negotium positum esse sub vestra arte incerta? O nein, es ist ein ander ding! Das ist allein Gottes werck. Dazu solt ir mich niemer mer bereden!».

[Entonces dijo alguien: «Doctor, muchos astrólogos están de acuerdo en lo que toca a vuestro nacimiento, que las constelaciones de vuestro horóscopo muestran que Vd. traerá un gran cambio». Dijo el doctor: «nadie está seguro del tiempo de mi nacimiento, pues Philippus y yo no estamos de acuerdo en este asunto por la diferencia de un año. En segundo lugar, ¿pensáis que esta causa y mi trabajo dependen de vuestro arte incierto? Oh, no, ¡se trata de otra cosa! Es sólo obra de Dios. ¡No me persuadiréis jamás de ello!»].

Valerius Herberger, *Gloria Lutheri*, Leipzig, 1612 (p. 94).

En torno al año de Cristo 1483 Johan Hilden dijo a sus monjes: Tomad nota del año 1516, en ese año llegará uno que pedirá cuentas por mí y por todos aquellos a los que habéis hecho injusticias. Precisamente, en torno a esta misma época vivió también Johan Lichtenberger, que pintó al señor Lutero y tras él a un pequeño hombrecillo que debía serle de mucha ayuda en aquello que se proponía (se trataba de Philippus Melanchthon) tal y como ya se ha mencionado antes *concione prima.*

3. *Lutero y Cardano*

Texto que acompaña al horóscopo de Cardano.
Cardanus, Hieronymus, *Libelli dvo... item geniturae LXVII.* (Nuremberg, 1543).
fol. N IV^{v}

Hanc ueram genituram Lutheri, non eam quae sub anuo 1484 publice circumfertur[152], *esse scito. Nec tanto negotio minor genitura debetur, aut tali geniturae minor euentus. Existimo autem non intelligentes huius artis fundamenta, eam corrupisse: nam nec illa robore huic aequalis est, nec si damnare uelis, deest hic quod possis accusare. Nam Mars, Venus, Iupiterque, iuxta uirginis spicam coëunt ad coeli imum ad unguem, ut ex horum conspiratione regia quaedam potestas decernatur, sine sceptro: sunt enim erraticae sub terra. Porro quod ad religionem pertineat, iam saepius adeo dictum est, propter spicam uirginis*[153], *ut repetere pigeat. Incredibile igitur quantum augmenti breui tempore habuerit hoc dogma: nam Germaniae maximam partem adegit, Angliam totam, multasque alias regiones, cum adhuc uiuat, nec ulla est prouincia ab huius sectatoribus immunis, praeter Hispanias. Feruet mundus huius schismate, quod, quia Martem admixtum habet & caudam, soluitur in seipso, infinitaque reddit capita, ut si nihil aliud errorem conuincat, multitudo ipsa opinionum ostendere tum possit, cum ueritas una tantum sit, plurimos necessariò aberrare. Porrò firmitatem dogmatis Sol & Saturnus cum lance meridionali*[154], *in loco futurae coniunctionis magnae ostendunt, cum diu trigonus ille iam dominaretur. At Luna iuxta ascendens, longitudinem decernit uitae: uerum cum Soli Saturnus adiungatur, pro tanto rerum motu, nullam dignitatem decernit.* *

[Sabe que es verdadero este horóscopo de Lutero, no el que circula públicamente del año 1484. Ni a tan gran empresa le corresponde un horóscopo

BIBLOSARTE

menor, ni a tal horóscopo un menor resultado. Creo, sin embargo, que los que no entienden los fundamentos de este arte lo han corrompido, pues ni tiene la misma fuerza, y, si quisieras condenarlo, no le falta con lo que puedas acusarlo. Porque Marte, Venus y Júpiter se alinean junto a la espiga de Virgo hacia el extremo del cielo, hacia Libra, de manera que cierta potestad real se discierne de la unión de éstos, sin el cetro: porque ellos son errantes bajo la tierra. En lo que respecta a la religión, ya se ha dicho tantas veces, por causa de la espiga de Virgo, que sería pesado repetirlo. Es increíble, por tanto, cuánto ha aumentado, en poco tiempo, esta creencia, pues ha llegado a la mayor parte de Germania, toda Inglaterra y otras muchas regiones, cuando todavía estaba vivo, y ninguna provincia está libre de sus seguidores, excepto España. El mundo está ardiendo en su cisma que, porque tiene a Marte mezclado con la cola, está roto en sí mismo y produce infinitas cabezas, de tal manera que, si nada convenciera del error, la misma multitud de opiniones podría mostrar entonces que, puesto que la verdad es sólo una, muchos se van a extraviar inevitablemente. Todavía más: el Sol y Saturno, con la balanza meridional en la posición de la futura gran conjunción, muestran la firmeza del dogma, porque ese triángulo dominaba hace ya tiempo. Y la Luna junto al ascendiente determina la longitud de la vida, pero cuando Saturno se une con el Sol, por tan gran movimiento, no determina ninguna dignidad].

4. Lutero contra Cardano.

Dr. Martin Luthers sämtliche Werke (1543); E. A., vol. 62, p. 321:

> Le presentaron al D. M. L. su horóscopo, el de Cicerón y el de otros muchos impresos en Nuremberg[155], y entonces dijo él: no me merecen ninguna opinión, no los tengo en ninguna consideración, pero me gustaría que me solventaran este argumento: Esaú y Jacob son hijos de un mismo padre y una misma madre, nacidos en el mismo momento y bajo el mismo astro y, sin embargo, de naturaleza, condición y mentalidad enteramente opuestas; lo que Dios hace y es obra suya no hay que atribuírselo a las estrellas. ¡Ay!, el cielo no se interesa por esto como nuestro padre Dios tampoco se interesa por el cielo. La verdadera religión cristiana reduce y derrota semejante cuento y fábula de una vez por todas.

IV. El pánico al diluvio de 1524

Dr. Martin Luthers Sämtliche Werke, E. A. vol. 62, pp. 327 y ss.:

> El Dr. M. L. refirió acerca de la chifladura de los matemáticos y los astrólogos, de los que interpretan los astros, «que habían dicho que en el año 1524 habría un diluvio o grandes corrientes y, sin embargo, esto no ocurrió; y cuando al año siguiente, el 25, se sublevaron los campesinos y se insurreccionaron, ningún astrólogo dijo ni una sola palabra acerca de esto». Pero refirió del alcalde Hohndorf: «hizo que subieran a su casa un cuarto de cerveza, quería esperar allí el diluvio como si no fuera a tener nada para beber cuando llegara. Pero en el momento de la ira había una conjunción que se llamaba pecado e ira de Dios; ésta era una conjunción diferente a la del año 24».

V. Lutero sobre la adivinación a partir de prodigios naturales

Dr. Martin Luthers Sämtliche Werke, E. A., vol. 62, p. 327:

> ... pues Dios los ha creado, colocado y fijado en el firmamento para que iluminen la Tierra, es decir, para que la alegren y sean buenas señales de los años y los tiempos... Pero ellos, los astrólogos, y todos aquellos que pretenden profetizar el destino personal a partir de los astros se han inventado que oscurecen y afligen la Tierra y que son dañinos. Pues todas las criaturas de Dios son buenas y han sido creadas por Él sólo para que se las dé

BIBLOSARTE

buen uso. Pero el hombre las hace malignas con su abuso. Y son signos y no monstruos. Las tinieblas son monstruos como lo son los engendros.

Dr. Martin Luthers Sämtliche Werke, E. A., vol. 62, pp. 319 y ss.:

El 8 de diciembre de 1542 un hombre de Minkwitz hizo un discurso público en la escuela, en él elogió la astronomía y la astrología. Al serle manifestado al doctor Martin Lutero cómo había contradicho la sentencia de Jeremías en el décimo capítulo: «no debéis temer los signos del cielo», etc. como si esta sentencia no se opusiera a la astrología sino que tan sólo hablara de las imágenes de los paganos, dijo el doctor: «uno puede muy bien refutar y rebatir sentencias pero no se las puede matar y derribar. Esta sentencia se refiere, como también hace Moisés, a todos los signos que aparecen en el cielo, en la tierra y en el mar. Pues los paganos no estaban tan locos como para temer al Sol y a la Luna sino a las señales prodigiosas y las apariciones terribles, los portentos y los monstruos, a éstos sí que los temían y los veneraban. Por lo demás, la astrología no es un arte, pues no tiene ni principios ni demostraciones en los cuales pueda basarse y fundarse con firmeza y certeza».

Apéndice C. Prólogos y pasajes del texto de la profecía de Johannes Lichtenberger

Escrito en alemán con diligencia. Junto con un útil prólogo e instrucciones del doctor Martin Lutero acerca de cómo ha de entenderse esta profecía y otras similares.
Explicit: Traducido al alemán por Stephan Rodt. Impreso en Wittenberg por Hans Lufft. M. D. xxvij.

Prólogo de Martin Lutero a la profecía de Johannes Lichtenberger

Teniendo en cuenta que este libro de Johannes Lichtenberger con sus profecías no sólo se ha difundido ampliamente, tanto en latín como en alemán, sino que además muchos lo tienen en gran consideración, mientras que otros lo desprecian, y que es ahora motivo del consuelo y la alegría más grandes sobre todo para los religiosos. Teniendo en cuenta también que de este libro ha surgido el rumor casi general de que se atacaría a los curas y después las cosas volverían a su cauce y éstos dicen ahora que ya ha sucedido y que han salido bien parados de ello y que este Lichtenberger se refiere a la persecución debida a la sublevación de los campesinos y a la doctrina de Lutero. Por todo ello, me veo impulsado a hacer salir a la luz, una vez más, a este mismo Lichtenberger con el presente prólogo y a emitir un juicio al respecto para instruir a todos los que lo solicitan, salvo a los religiosos; a éstos y a sus partidarios les está prohibido crédito alguno. Pero los que han de creerme se encontrarán a gusto sin ellos.

Primeramente, hay algunos profetas que vaticinan exclusivamente a partir del Espíritu Santo, como dice Zacarías, 7. «La palabra que el SEÑOR Zeobatoh enviaba a los profetas a través de su espíritu.» Como testifica también Pedro, 2 Pe 1. «La profecía de la Escritura nunca procede de interpretaciones propias, porque jamás ha habido una profecía que se deba a la voluntad humana, sino que los santos hombres de Dios han hablado impulsados por el Espíritu Santo». Esta profecía tiene como tema y fundamento el hecho de que los impíos serán condenados y los piadosos redimidos y [A ii] su objetivo es siempre afianzar y alentar las conciencias y la fe en Dios. También consuela a los piadosos cuando están presentes o se avecinan la necesidad y la aflicción. Y sólo a éstos concierne; no afecta en absoluto a los impíos, a no ser en cuanto que los amenaza y los condena. Pero ni consuela ni promete. Contra estas profecías, Satán también tiene las suyas; se trata de los falsos profetas, las turbas, las sectas y los herejes, a través de los cuales corrompe la fe en Dios y destruye y tienta las conciencias, consuela con mentiras y amenaza con falsedades. De este modo batalla sin tregua contra las profecías puras y la doctrina de Dios.

La profecía de Lichtenberger no es de este género, pues ni se remite al Espíritu Santo ni se

BIBLOSARTE

jacta de estar inspirada por él, como hacen los verdaderos y los falsos profetas, sino que fundamenta su predicción en la dinámica celeste y en el arte natural de los astros con sus influencias y efectos. Asimismo, no se ocupa de la fe ni de la conciencia, no adoctrina ni tienta, no consuela ni condena. Por tanto, dice cosas malas referentes al futuro, ya conciernan a impíos o a piadosos, tal y como se lo da a conocer su arte astral. También habla de la Iglesia cristiana, pero sólo por lo que respecta a los elementos externos concernientes a su actitud, bienes y poder materiales. No se refiere en absoluto a su situación en materia de fe y consuelo en el Espíritu Santo. Es decir, no alude nunca a la verdadera Iglesia cristiana, sino que profetiza tal y como acostumbra a hacerlo la propia astrología acerca de los restantes poderes y reinos paganos. Por eso, también considera a los husitas como enemigos de la Iglesia y dice que de la descendencia de Dan ha de venir el Anticristo. Su reforma consiste en cortar los cabellos largos, quitar el pico a los zapatos y quemar los juegos de tablas; éstos son sus cristianos. Es decir, se trata de una profecía completamente material referente a cosas materiales y mundanas.

En suma, su profecía no constituye una revelación espiritual [A ii^{vo}], pues tiene lugar sin el concurso de la astrología y no está sometida a ella. En realidad, se trata de un antiguo arte pagano que era de uso general y casi eminente entre los romanos y antes entre los caldeos. Ahora bien, éstos no pudieron referir ni interpretar los sueños del rey de Babilonia. Tuvo que hacerlo Daniel gracias al Espíritu. Los romanos erraban muy a menudo del mismo modo. Por tanto, habrá que ver si dicho arte puede también acertar en algo, pues ni yo mismo puedo despreciar a este Lichtenberger en todos los casos. También ha acertado algunas cosas, sobre todo con las imágenes y las figuras se ha acercado a la verdad casi más que con las palabras.

Hay que hacer notar que Dios ha creado todo por sí mismo, rige todo por sí mismo y es también el único que puede saber y referir lo que está por venir. Sin embargo, ha decidido que tanto sus ángeles como nosotros, los hombres, a través de los cuales desea gobernar, actuemos con él y él con nosotros. Pues igual que podría muy bien gobernar, mantener y amparar sin nuestro concurso a la mujer y al hijo, la casa y la corte, desea, no obstante, hacerlo a través de nosotros; de este modo da poder al padre o al dueño de la casa diciendo: «obedeced a vuestro padre y a vuestra madre». Y dice a su vez al padre: «procrea e instruye a tus hijos». *Item* del mismo modo podría gobernar el mundo, mantener la paz y castigar a los que obran el mal sin necesidad de reyes, príncipes, señores y jueces. Pero no quiere hacerlo así, sino que reparte la espada y dice: «castiga a los malvados, protege a los piadosos y preserva la paz». Por tanto, él mismo lo hace todo a través de nosotros y nosotros sólo somos sus máscaras tras las que se esconde y obra, a fin de cuentas, como muy bien sabemos nosotros los cristianos. Del mismo modo, en el gobierno espiritual de sus cristianos también hace todo por sí mismo, adoctrina, consuela, condena y, sin embargo, ordena externamente a los apóstoles que se encarguen de la palabra, la misión y el servicio. Es decir, nos necesita a nosotros, los hombres, tanto en el gobierno material como en el espiritual, a fin de regir el mundo y todo lo que hay en él.

Del mismo modo necesita también a los ángeles, aunque nosotros no sabemos [A iii^{vo}] cómo sucede esto, pues no les ordena que esgriman la espada como a las autoridades mundanas, ni les encarga de la palabra externa como a los predicadores, ni que se ocupen del pan y el vestido, el ganado y la casa como a los amos y padres de familia. Pues nosotros ni vemos ni oímos nada de los ángeles como vemos y oímos de los hombres. Sin embargo, la Escritura dice en muchos pasajes que gobierna el mundo a través de los ángeles y que asigna uno a cada emperador, rey, príncipe y señor, a cada hombre en definitiva; dicho ángel obra en su bien y lo auxilia en su gobierno o dominio. Del mismo modo que en Daniel .x. el ángel de los judíos se queja de la oposición del ángel de los persas. Pero el ángel griego viene en su auxilio. Aun así, como los amados ángeles siguen siendo en lo alto una unidad para Dios y, sin embargo, están enfrentados ante los hombres, igual que los reyes a los que sirven se enfrentan entre sí, es algo que no voy a tratar aquí por mor de los espíritus

BIBLOSARTE

ahítos que pueden aprender en un instante todo lo que exigen Cristo y los artículos necesarios de la fe para, acto seguido, plantear nuevos interrogantes y ocuparse de cuestiones concernientes a qué es lo que hizo Dios antes de crear el mundo y asuntos similares, sirviéndose de los amados ángeles para satisfacer su pedantería. Por el contrario, vamos a adoptar el planteamiento más sencillo que, apenas oído, se entiende a la perfección.

Se trata de lo siguiente: Dios gobierna a los impíos con la autoridad mundana por sí mismo y a través de sus ángeles (tal y como ya se ha expuesto) y, sobre todo, por mor de su palabra que ha de ser predicada. Ahora bien, esto no se puede hacer si no hay paz en los países, así que se ocupa de los impíos muy seriamente y a veces hace que los guíen los ángeles y tengan fortuna. A veces les deja escapar milagrosamente de la desgracia, pues, como reconocen los propios paganos, no son la fuerza y el ingenio humanos los que deciden la lucha y la victoria, sino la suerte. Esto se debe a que los amados ángeles están allí y, mediante una incitación interior, de repente inspiran un consejo o ponen en el camino una señal o un estímulo externo para advertir o impulsar a que el hombre tienda a hacer esto, a omitir lo otro, a tomar este camino, a evitar este otro, a menudo incluso contra el propósito originario. Pues, como no nos hablan con palabras, lo hacen a base de sugerir ideas o de disponer de repente causas externas, igual que damos voces a los caballos y a los bueyes o ponemos en el camino maderas o piedras para que no caigan en los hoyos. Los paganos denominaban «omina» semejantes señales o causas externas, término que quiere decir «aviso» o «advertencia maligna». Sus libros están llenos de ellas, pues se dan cuenta con toda claridad de que ocurren cosas de este tipo pero no saben de quién son obra. Sobre este tema se podría escribir mucho y mostrar numerosos ejemplos.

Éstas son las cosas que hacen los ángeles sobre la tierra. Sobre ella también dispone Dios sus señales cuando va a ocurrir una desgracia y hace aparecer cometas o priva a la Luna y al Sol de su luz o hace que aparezca una figura desacostumbrada. *Item* sobre la tierra se alumbran prodigios espantosos, tanto humanos como animales. Todo esto no lo hacen los ángeles, sino el propio Dios por sí mismo. Con semejantes señales amenaza a los impíos y anuncia un accidente futuro que caerá sobre los señores y los países para de este modo advertirlos. Nunca ocurre nada semejante debido a los piadosos pues no lo necesitan; por ello, también se les dice que no deben temer las señales del cielo, como dice Jeremías, pues no les conciernen a ellos sino a los impíos.

Ahora bien, de aquí proceden la astrología y el arte de las predicciones, pues, como es cierto que ocurren cosas semejantes y la experiencia demuestra que significan suerte o desgracia, los hombres se pusieron manos a la obra y quisieron interpretarlas y hacer de ello un arte certero. Así se llegaron hasta el cielo y escribieron sobre las estrellas. Y como tuvieron ideas sutiles que rimaban con la naturaleza de los astros, tanto las estrellas como la naturaleza han de ser la causa de lo que en realidad es obra de Dios y de los ángeles. Igual que ocurre con los herejes, que primero [A iv] llegan a una idea y después la traspasan a la escritura, y, por ello, debe llamarse escritura a lo que sueñan. El diablo ha intervenido y se ha inmiscuido en este terreno y, como es señor del mundo y está contra el dominio de Dios, ha dispuesto sobre la tierra muchas señales de este tipo llamadas *omina*. En algunos lugares, como en Delfos y Amón, ha inspirado a adivinos que interpretan semejantes signos y que han predicho cosas futuras. Ahora bien, como es príncipe del mundo y conoce el pensamiento y la esencia de todos los reyes y señores impíos junto con sus países y, además, ha visto toda la experiencia desde el comienzo del mundo, ha podido ver fácilmente qué camino llevan los acontecimientos. Pero como no tiene certeza (pues a menudo Dios le estropea la jugada y no siempre le permite acertar), ofrece sus profecías con palabras tan vacilantes que, ocurra lo que vaticina o no, tiene, sin embargo, razón. Cuando el rey Pirro preguntó si derrotaría a los romanos repuso lo siguiente: «Dico Pyrrhum Romanos vincere posse», que es como si yo dijera: «digo que Juan puede vencer a Pedro». Así, venza Pedro o Juan, ambas cosas pueden entenderse a partir de estas palabras. Y ha hecho muchas cosas similares por voluntad de Dios y aún sigue haciéndolas.

BIBLOSARTE

Ahora bien, Dios no le permite acertar constantemente; por eso, su arte es incierto y se sirve de que si falla en un caso, sin embargo, acierta en otro. Si no le ocurre a éste, le ocurrirá a aquél.

¿Qué podemos decir entonces de Lichtenberger y otros personajes semejantes? Ahora paso a exponerlo. En primer lugar, considero que el fundamento de su astrología es correcto, pero su arte, incierto; es decir, es cierto que las señales del cielo y de la tierra no fallan. Son obra de Dios y de los ángeles, advierten y amenazan a los señores y a los países impíos y además tienen un significado. Pero no se debe hacer un arte de ello ni buscar en las estrellas la causa de cosas semejantes. Por otro lado, puede ser que Dios o su ángel [A iv^{v}] le hayan inspirado la escritura de muchos fragmentos que inmediatamente se han cumplido, por mucho que él piense que le vienen de las estrellas. Pero esto no es óbice para que Dios deje patente que este arte es incierto y halla permitido que falle algunas veces.

La *summa summarum* de todo lo dicho es que *los cristianos no deben consultar semejantes profecías*, pues ellos se han encomendado a Dios y no necesitan amenazas ni advertencias de este tipo. Pero como Lichtenberger anuncia las señales del cielo, los señores y los países impíos deben temer semejantes profecías y no pensar sino que les concierne a ellos. No por mor de su arte, que puede y tiene que fallar a menudo, sino por mor de las señales y advertencias, debidas a Dios y a los ángeles, sobre las que pretenden fundamentar su arte, pues éstas no fallan y pueden estar seguros de ellas. Como cuando en nuestros tiempos hemos visto en el cielo muchos soles, arco iris y similares y ningún astrólogo ha podido o puede aún decir con certeza si conciernen a este o a aquel rey; sin embargo, vemos lo que ciertamente les ha ocurrido a los reyes de Francia, Dinamarca, Hungría y lo que aún ha de ocurrirles con toda seguridad a otros reyes y príncipes.

Por todo ello, ofrezco la obra de Lichtenberger y similares a los grandes señores y países, para que sepan que les concierne y que cuando acierta lo hace a partir de las señales y advertencias de Dios, sobre las que se fundamenta cuando se refiere a los grandes señores, o bien se debe a la inspiración de Satán por designio divino. Pero cuando falla, el motivo sólo ha de buscarse en su arte y en la tentación de Satán. Pues los signos de Dios y las advertencias de los ángeles están mezclados con las sugerencias y los signos de Satán, tal y como corresponde al mundo, en el que las cosas se entremezclan confusamente y nada puede distinguirse. Éste es mi parecer y mi enseñanza, los cristianos se darán clara cuenta de que [B] es correcta, lo que crean los demás no es de mi interés. Pues tendrán que experimentar cómo se hace entrar en razón a los que están en el error.

Si mis inclementes señores, los religiosos, se alegran como si ya hubieran superado todo y ahora hubiera de irles bien, les deseo suerte porque la van a necesitar. Empero, como no mejoran su vida y su doctrina impías sino que la aumentan e intensifican, pretendo haber profetizado también si dentro de poco tiempo su contento se transforma en ignominia, les ruego muy cordialmente que se acuerden de mí y que reconozcan que Lutero ha sido más certero de lo que pensaban tanto Lichtenberger como ellos mismos. En caso contrario, pretendo haberles exigido con toda seriedad que entren en razón sin agradecimiento alguno y, además, sufrirán todas las desgracias de las que, sin embargo, Dios les protegerá tan pronto como se conviertan. Que Dios nos conceda su Gracia. AMÉN.

[Lichtenberger]. Prólogo al presente opúsculo

Aunque Dios nuestro Señor con su poder se ha reservado sólo para sí el tiempo y la hora, aunque el mismo Cristo testimonia la verdad eterna y sólo él conoce las cosas futuras y nadie en este mundo puede anunciar por adelantado el día de mañana ni lo que ocurrirá en él, no por ello es menos cierto que el mismo Dios bondadoso, por su clemente e infinita bondad y misericordia, ha concedido a sus criaturas diversos dones permitiéndoles comprender y conocer algunas cosas futuras aún lejanas; pero no de manera completamente clara [B^{vo}], sino a partir de ciertos símbolos, circunstancias y señales, y mediante la verificación a partir

BIBLOSARTE

de cosas pasadas, en referencia a las cuales ocurrirán las futuras. Así, igual que los pájaros con su canto y su vuelo, y lo mismo ocurre con otros animales, anuncian de maneras diversas el tiempo o la mudanza y la disposición del mismo, igualmente hay cosas similares que nos dicen qué es lo que ocurrirá en el futuro. De este modo, el atardecer rojo significa que a la mañana siguiente hará buen tiempo, y el amanecer rojo significa que por la tarde lloverá. Vemos que ocurren cosas semejantes de forma completamente natural gracias a la providencia y al orden que Dios ha otorgado a la naturaleza. Tal y como han descrito perfectamente los maestros de la naturaleza, que reciben el nombre de filósofos, matemáticos y astrólogos.

Pero que nadie se deje engañar por esa sentencia de Aristóteles que dice: «no se conoce ninguna verdad cierta acerca de las cosas futuras y contingentes». Pues el mismo Aristóteles dice también que «todo lo que ha de ocurrir en el futuro debe llegar a ser por necesidad». Ahora bien, venga dado por la necesidad o por lo que quiera que sea, debe tener una causa precedente, tal y como dice Platón. Sólo Dios, el creador de todas las cosas, conoce verdadera y plenamente esta causa precedente. Pero ha dado a los hombres entendimiento y razón y fuerzas de todo tipo para que de vez en cuando analicen y deduzcan las cosas futuras a partir de las pasadas. El propio Dios ha otorgado también al hombre el arte y el conocimiento de las estrellas del cielo para poder predecir con antelación diversos acontecimientos impulsados por los astros.

Para poder deducir realmente el fundamento de todo esto hay que tener en cuenta que Dios ha dado al hombre tres formas de conocer las cosas futuras que toda persona que quiera dedicarse a ello con celo puede investigar y conocer, ya sean todas o algunas de ellas. En primer lugar (y éste es de todos ellos el modo más común), cuando el hombre vive largo tiempo ha podido ver y oír mucho gracias a su larga experiencia y así puede predecir muchas cosas mediante la comparación y la verificación racional, tal y como testimonian y prueban las personas de edad.

El otro método procede de las estrellas y del arte de la astronomía, como dice Ptolomeo: «aquel que quiera conocer las causas de las cosas terrenas debe, en primer lugar y ante todo, prestar atención a los cuerpos celestes. Pues, como dice Aristóteles, este mundo inferior depende y procede del superior, tan precisa y exactamente que toda su fuerza está regida por los cuerpos celestes superiores». Ptolomeo dice también que las estrellas instruyen y modifican a los hombres por lo que se refiere a las costumbres y a las virtudes. Ya que las estrellas dan al cuerpo humano ciertas inclinaciones aunque no obligan en absoluto a nadie.

En tercer lugar, se le ha dado al hombre la oportunidad de conocer las cosas futuras a través de la revelación. Pues, igual que el Padre ha establecido con su poder que por toda la eternidad sólo Él conozca las cosas futuras, sin embargo, ha revelado dichas cosas a algunos hombres extraordinarios, ya sea en el espíritu o en una visión, como si se tratase de un acertijo escondido y oscuro, o también a través de ángeles enviados de manera pública y por otros métodos secretos, de tal modo que puedan conocer con certeza cosas futuras y anunciarlas antes de que ocurran. Ciertamente, entre los romanos encontramos el caso evidente de la Sibila, que predijo muchas cosas futuras con certeza, sin mentira ni engaño. Esta misma Sibila también les dijo a los romanos, mucho antes de que ocurriera, que el templo de la Eternidad no se desmoronaría hasta que una virgen diera a luz un hijo. Y muchas otras cosas les ha dicho y todas se han cumplido con el tiempo. Esto es algo que no podría haber hecho si no hubiera recibido un espíritu de Dios. De esta forma también los profetas del Antiguo Testamento han profetizado cosas futuras, hay muchos ejemplos de ello. Finalmente, en nuestros tiempos, encontramos en el Nuevo Testamento a san Juan al que, al apoyarse en el pecho del Señor, se le revelaron los secretos de Dios que tendrán lugar en el momento en que llegue el fin del mundo. No mencionaré a los restantes, sólo quiero recordar a Brígida, cuya revelación saldrá a relucir en este libro de cuando en cuando. Además, quiero añadir también a uno que se llama Reinhard Lolhard, tal y como se encontrará todo a continuación en los pasajes correspondientes.

El maestro de este opúsculo, que no quiere que se mencione su nombre, se ocupará ahora de

BIBLOSARTE

los tres caminos y maneras para conocer las cosas futuras que acabamos de exponer, y tiene intención de anunciar muchas cosas que ocurrirán en años venideros, alegando causas y razones dignas de crédito y, ciertamente, no alegre e irreflexivamente, no con ánimo orgulloso e inflado, sino como advertencia y exhortación fiel con la que advierte y amonesta noble y seriamente a todos los hombres, especialmente a los príncipes y a las autoridades que quieran encontrar ayuda y consejo para hacer frente a la desgracia futura y poder evitar muchos males. Pues un ataque previsto con antelación causa menos daño. Por esto mismo, que se protejan y prevengan cuanto puedan y que no den crédito a cualquier espíritu, pues la fe y la fidelidad son en este momento una *rara avis* en el mundo. Pero si no existen la fe y la confianza no puede haber ningún buen consejo y, si no se encuentra consejo alguno en la tierra, no existe ningún otro refugio salvo buscar auxilio, consejo y apoyo en Dios, en el Altísimo.

Por todo ello, invoquemos y pidamos devotamente al mismo Dios bondadoso y misericordioso y a nuestro Señor Jesucristo que tenga misericordia [B iii] y perdone nuestros delitos y nos convierta al bien y nos mantenga en una tranquila paz y aleje de nosotros su ira. Si responde por nosotros nadie podrá hacernos daño. Tomemos ahora este opúsculo y escuchemos con atención.

(El capítulo primero)

[Fol. D] Aquí aparece un hombre anciano barbudo, encorvado y cojeante, con la mano izquierda se apoya en un bastón y lleva una hoz en la derecha, a su lado un hombre sujeta un buey por los cuernos como si quisiera ahogarlo. Entre ambos aparece el signo de Escorpio.

A continuación [fol. D°], aparece la xilografía[156] *reproducida en la fig. 135, y junto a ella el siguiente texto:*

Ésta es una notable constelación de planetas grandes y muy importantes, Saturno y Júpiter, que hay que tener en cuenta y analizar muy bien. Esta conjunción y convergencia amenaza con cosas horribles y nos anuncia muchas desgracias futuras. Ha culminado tras el nacimiento de Cristo en el año M.cccc.lxxxiiii., el día veinticinco de noviembre, del mes del vino, en la hora sexta, pasados cuatro minutos del mediodía, cuando Cáncer se alza aproximadamente un grado sobre el horizonte.

Esta misma conjunción y convergencia de dos planetas se da muy rara vez y no antes de que haya pasado mucho tiempo y cuando se han reunido muchos astros y, por ello, tiene también una fuerte influencia [D ii]. La casa espantosa y atroz del signo desgraciadísimo de Escorpio es la adecuada y la adscrita a esta horrible conjunción, en los 43° y 43', en ella se regocija la estrella del falso Marte. Lo más pernicioso y lo que será causa de toda desgracia es que el pertinaz y maligno Saturno ha oprimido al bondadoso y condescendiente Júpiter con su salida hacia media noche. Marte es también uno de los señores de esta conjunción y, en medio del cielo, mira hacia abajo espantoso y amenazador, sentado y alzado en su casa y signo real. Por ello, se arroga y apropia de todo el orden y dominio en esta conjunción. Como el favorable Júpiter, está sujeto por Saturno y Marte, y éstos le oprimen con su brillo maligno; no puede oponerse a su poder y fuerza y no puede tampoco hacer llegar a los hombres su habitual auxilio salvador fruto de su condescendencia.

Pero como semejante conjunción, terrible aunque lenta, extiende su importancia durante muchos años, creo que será útil que anuncie también algunas constelaciones más que harán acto de presencia en este tiempo para que a partir de ellas, como aparecen por doquier bien ponderadas y se han establecido causas justas de su unión, a partir de todas sus causas, aunque sean diferentes, pueda extraerse una misma forma y obra.

En el año M.cccc.lxxxv ha tenido lugar un eclipse y oscurecimiento del Sol horrible y muy espantoso que hace aún más malignos el significado, la fuerza y las malas obras que acostumbra a originar la gran conjunción antes mencionada. Lo mismo ocurre con la conjunción de dos estrellas malignas, Saturno y Marte, que ha aparecido el último día de noviembre en el grado 9 de Escorpio en la hora incompleta [¡] de la combustión de la

BIBLOSARTE

[D iiv°] Luna[157]. En esta conjunción, el maligno Saturno oprime con su ascenso a Marte en su propia casa y ofrece muchas pruebas de desgracia futura y también aumenta y confirma poderosamente la crueldad de la constelación antes mencionada. Pero hay otra conjunción favorable del condescendiente Júpiter y del cruel o iracundo Marte, que recientemente han coincidido en el grado 18 de Escorpio; con la fortuna de Júpiter, ya que se ha elevado sobre Marte, se moderará un poco la desgracia de las constelaciones antes mencionadas. Por ello, creo que también será bueno exponer aquí algunas grandes conjunciones y convergencias de los planetas tal y como han tenido lugar en el pasado, pues, en opinión de algunos, mantienen su importancia hasta este momento.

La gran revolución celeste que recibe su nombre de la conjunción anterior al diluvio ha llegado, grado a grado y paso a paso, lenta y perezosamente hasta los 15° y 12' de Leo. El régimen y gobierno de esta misma revolución le ha sido adjudicado por derecho a la Luna y ha adoptado el poder de ésta; el grado de la dirección ha llegado a la quinta parte de Libra y la posee, y parte de ésta se la adscribe la Luna. Pero, en las grandes conjunciones que han anunciado, como se dice, el futuro de nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, el progreso o la sucesión del signo ascendente del mismo año ha llegado hasta el grado 13 de Libra. Pero la sucesión del lugar en el que ha estado la conjunción ha llegado al grado 19 de Aries y se le acoge ahí. Y el grado de la dirección ha llegado desde el ascendente hasta el grado 12 de Escorpio que se atribuye a Venus.

* * *

[fol. O iii] Inmediatamente después o casi al mismo tiempo surgirá otro profeta, tendrá la apariencia de un hombre religioso que pretenderá una gran santidad milagrosa. (Sobre esto cf. el grabado: *Profeta con rosario*).

El capítulo treinta y uno

Esta extraña constelación y convergencia de estrellas anuncia que ha de nacer otro pequeño profeta que será certero en la interpretación prodigiosa de la Escritura y dará también respuesta por sí mismo, con gran respeto a la divinidad, de tal modo que someterá a su dominio y señorío a las almas humanas que han caído en la tierra. Pues los astrónomos acostumbran a llamar pequeños profetas a aquellos que llevan a cabo cualquier transformación de las leyes o que hacen surgir nuevas ceremonias, que interpretan también con exégesis diligente las artes y [Oiiiv°] sentencias divinas y cuyas opiniones y palabras son aceptadas por la gente como juicio y doctrina divinos. Pero ocurre que entre estos mismos profetas algunos son falsos, como Mahoma. También hay algunos que dicen la verdad, como fueron san Francisco y santo Domingo. Pero de qué clase será éste es algo que se dará a conocer y revelará a continuación. Aunque considero que este dictamen es verdadero y ha de ser reconocido por todos los astrónomos y aquellos que están versados en este arte, para que pueda examinarse con mayor claridad, voy a extenderme un poco para sostenerlo y verificarlo refiriéndome a algunas conjunciones y convergencias notables de la triplicidad transformada que ha tenido lugar hace muchos años. Una de éstas culminó en la triplicidad de agua en el año M.ccc.lxv, en el octavo grado de Escorpio. Pero las dos anteriores a ésta y las dos que vinieron después en la triplicidad de aire tuvieron lugar en Géminis y Acuario. Pero la tercera tras aquélla tuvo lugar en el año M.cccc.xxv, de nuevo en la triplicidad de agua, en el grado 13 de Escorpio y ha permanecido en el mismo hasta el día de hoy. Creo que esto es suficiente como para esperar el nacimiento de un nuevo profeta.

[fol. O iv] El nacimiento de un nuevo profeta. (A continuación, aparece una xilografía que representa el nacimiento).

El capítulo treinta y dos

Digo que nacerá un profeta sometido al territorio de Escorpio, de tal modo que antes se verán algunas señales prodigiosas y cosas extrañas en el cielo. Pero respecto a en qué extremo del mundo

BIBLOSARTE

ocurrirá esto, si hacia medianoche o hacia mediodía, los eruditos tienen tantas opiniones diversas y juicios y anuncios tan encontrados que se oponen frontalmente. Albumasar considera que los signos de agua indican que el territorio estará situado hacia mediodía. Sin embargo, la tropa general de los astrónomos dice que éstos anuncian una región que se localiza hacia medianoche. Sea como fuere, Messahala dice que ha de nacer en un país intermedio por lo que se refiere al calor y a la humedad. En dicho país, la [O iv^{vo}] moderación sutil del aire, con un atemperamiento mixto del frío y el calor, hará que sus habitantes vayan en aumento de manera saludable. Este mismo profeta se irá de su propia patria y hará prodigios en países sometidos a Leo y Acuario. Pues, como dice Albumasar, revelará sus signos prodigiosos en los países caracterizados por el cuarto aspecto, cosa esta que también confirman todos los astrónomos. Esto es algo que corrobora también la sentencia de nuestro Redentor: nadie es profeta en su tierra. Pero como esta conjunción sólo culminará en el ascendente del año y en un signo fijo constante, no se puede esperar que se produzca este notable nacimiento antes de que concluya la revolución de la proyección acorde. Por eso, digo que sólo en torno al año diecinueve de la conjunción vendrá el profeta a este mundo. El tiempo de su predicación será de diecinueve años, de acuerdo con los años pequeños solares. Si seguimos a Albumasar, sus ropas e indumentaria serán rojas y brillantes como distintivo de Marte en el décimo y del Sol, su señor. Sin embargo, según aquellos que consideran que hay que tener en cuenta la forma y la figura de la conjunción, de tal modo que tenga en cuenta a Júpiter, la Luna y la cabeza del Dragón, su vestimenta será blanca como la de los monjes e instituirá un nuevo clero.

Aquí aparece un monje con una capa blanca, el demonio está sobre su hombro; además, tiene una larga capucha que llega hasta el suelo, las mangas son amplias; hay un monje joven a su lado.

A continuación, viene el folio P con la xilografía aquí descrita (fig. 136).

El capítulo treinta y tres

Éstas son y serán las señales por las que se le reconocerá. Tendrá manchas negras en el cuerpo, que será feo, con marcas marrones y de varios colores en la parte derecha, en el regazo y en las caderas. Está en la parte de la fortuna, en el lado derecho del cielo y en el décimo del horóscopo, pero de tal modo que el ascendente de ambos será tanto más femenino y tenderán sobre todo a la parte más posterior del cuerpo. También tendrá otra marca en el pecho, de la parte del signo que se encuentre en el sexto grado de Leo. Este profeta (como atestigua el propio Firmicus[158]) causará espanto tanto a los dioses como a los demonios y hará muchos signos y obras prodigiosas. De él huirán también los malos espíritus y no salvará a los hombres [P^{vo}] poseídos por el demonio con la fuerza de las palabras, sino sólo con dejarse ver. Pero, como dice Antonio de Monte Vimo[159], debido a la parte del reino en el decimoprimero de esta conjunción, no hará siempre lo que aconseja hacer a los demás. Pues tendrá un entendimiento certero y arte para muchas cosas y una gran sabiduría; sin embargo, a menudo mentirá hipócritamente y tendrá una conciencia cauterizada. Y como un escorpión, que es la casa de Marte en esta conjunción y tinieblas, derramará a menudo el veneno que tiene en la cola. Y también será causa de gran derramamiento de sangre. Y como su anunciante es Marte puede considerarse que querrá confirmar la fe de los caldeos, tal y como atestigua Messahala.

Aunque nuestro profeta hará muchos signos y obras prodigiosas, sin embargo, según la doctrina redentora de Cristo no se le debe seguir. Será considerado como uno de aquellos cuya venida futura anuncia Cristo, tal y como se encuentra en las Sagradas Escrituras dicho por el propio Cristo, nuestro Redentor. Mateo .xxiiii. donde dice que cuando alguien os diga, mira, Cristo está aquí o allí, no debéis creerle, pues surgirán falsos Cristos y falsos profetas que harán grandes prodigios y señales y, si es posible, también tentarán a los elegidos y los confundirán en el error. Tened en cuenta que os lo he dicho antes de que ocurra. Por ello, cuando os digan, mira, está en el desierto, no salgáis; mira, está en la habitación, no lo creáis. Éste es nuestro Señor Jesucristo.

BIBLOSARTE

Notas

[a] [Nuestra traducción].

[1] Cf. Prof. Paul Hildebrandt en el *Vossische Zeitung*, 306, del 18 de junio de 1918.

[2] Cf. infra, p. 488, nota 126.

[3] «La doble rama del ingenio metafórico»:

El genio metafórico puede animar el cuerpo o encarnar el espíritu. Originariamente, cuando el hombre aún florecía con el mundo injertado en un mismo tronco, este tropo no era todavía doble; no comparaba diferencias sino que proclamaba la igualdad; las metáforas eran tan sólo sinónimos forzados del cuerpo y del espíritu, como lo son siempre para los niños. Al igual que la escritura ideográfica es previa a la alfabética, la metáfora, cuando caracteriza relaciones y no objetos, tiene preeminencia en el habla, y sólo poco a poco se desvanece en la mera expresión verdadera. La animación y corporeización del tropo constituían todavía una unidad porque el yo y el mundo aún estaban unidos. En consecuencia, por lo que respecta a las denominaciones intelectuales, el lenguaje es un diccionario de metáforas empalidecidas. (*Vorschule der Ästhetik*, § 50).

[4] No podemos tratar aquí de manera exhaustiva la pregunta crucial de hasta qué punto existe en el círculo de los humanistas reformadores un conocimiento inmediato o una modificación consciente de la teoría estoica antigua de los dos tipos de mancia (*artificialis* y *naturalis*: τεχνική y ἄτεχνος para los estoicos griegos). Sobre este tema cf. Caspar Peucer (yerno de Melanchthon), *Commentarium de praecipuis generibus divinationum* (ed. Wittenberg, 1580), folio 6.

[5] *Briefwechsel der berühmtesten Gelehrten des Zeitalters der Reformation mit Herzog Albrecht von Preussen* (Königsberg, 1841).

[6] Paulus de Santa María, *Scrutinium scripturarum*. Cf. apéndice A. I. nota 135.

[7] Cf. carta de Melanchthon a Camerario del 26 de julio de 1531 (*Corpus Reformatorum* = *CR*; II, 516). Peucer, que se casó con dicha hija (Margarita), ha reducido esta profecía *ad absurdum*.

[8] Cf. apéndice A I, nota, p. 135.

[9] 24 (?) de junio de 1531: «candidus et Suevicae simplicitatis plurimum referens» (*CR*, II, 505).

[10] *CR*, II, pp. 530 y siguientes, escrita en agosto de 1531.

[11] 30 de julio de 1557 a Joh. Matthesius (*CR*, IX, 189); además, «Brevis narratio», ed. Nikolaus Müller, en *Melanchthons letzte Lebenstage*, etc. (Leipzig, 1910), p. 2.

[12] *CR*, II, pp. 490 y 491.

[13] *CR*, II, p. 495.

[14] Cf., por ejemplo, *CR*, XI, p. 263; también, Karl Hartfelder, «Der Aberglaube Ph. Melanchthon's», *Histor. Taschenbuch*, serie 6, año 8, 1889, pp. 237 y ss.

[15] A este respecto, cf. Georg Schuster y Friedrich Wagner, *Die Jugend und Erziehung der Kurfürsten von Brandenburg und Könige von Preussen*, I (*Monumenta Germanica Paedagogica*, 34, Berlín, 1906), p. 496. Sus horóscopos manuscritos de los príncipes de Brandenburgo se conservan en el Archivo Nacional Prusiano. Según Lutero, Joachim hizo venir a Gaurico para consultarle en calidad de exorcista. Cf. *Tischreden* (edición de Weimar) III, p. 515 y nota, ibíd.

[16] *CR*, II, p. 585 (2 de mayo) y pp. 587 y ss. (18 de mayo).

[17] Desgraciadamente, aún está pendiente la redacción de una monografía sobre este eminente intelectual que fue uno de los primeros filólogos alemanes.

[18] *CR*, II, p. 570 (primeros de marzo de 1532): «Extat enim carmen quoddam tuum, in quo insunt vaticinia de futuris Europae motibus, quae ita comprobavit eventus, ut non solum προγνωστικόν, sed etiam historiam harum rerum multo ante scripsisse videaris... quodque literis addidisti themata, quorum mihi cognitio pernecessaria est...».

[19] Cf. apéndice A. II

[20] Cod. *Monac. lat.* 27.003, y Leipzig, Biblioteca Municipal. Cod. DCCCCXXXV.

[21] «Nativitäten und Konstellationen aus der Reformationszeit» (en *Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs*, vol. VI, 1900).

[22] Leipzig, Biblioteca Municipal, Cod. DCCCCXXXV, fol. 158. Cf. E. Kroker, op. cit., p. 31.

[23] Gaurico, *Tractatus astrologicus*, Venecia, 1552, fol. 69ᵛ: «Martinus fuit imprimis Monachus per multos annos, demum expoliauit habitum moniałem, duxitque in vxorem Abbatissam altae staturae Vittimbergensem, et ab illa suscepit duos liberos. Haec mira satisque horrenda. 5. Planetarum coitio sub Scorpij asterismo in nona coeli statione quam Arabes religioni deputabant, effecit ipsum sacrilegum hereticum, Christianae religionis hostem acerrimum, atque prophanum. Ex horoscopi directione ad Martis coitum irreligiosissimus obijt. Eius Anima scelestissima ad Inferos nauigauit, ab Allecto, Tesiphone, et Megera flagellis igneis cruciata perenniter».

[24] Cf. Carlo Piancastelli, *Pronostici ed almanacchi* (Roma, 1913), p. 43. Gaurico al papa Clemente VII: «Lutheri perfidiam pessumdabis».

[25] *Briefwechsel* (Enders), IV, p. 309.

[26] *Briefwechsel* (Enders), IX, p. 155: El pasaje que falta ha de completarse aproximadamente así: sed [non admodum mihi terrorem mouet ista coniunctio] astr[orum].

[27] *Tischreden* (Weimar), IV, p. 668.

[28] Ibíd., p. 613.

[29] *Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung*, editado por E. Kroker (Leipzig, 1903), p. 177. Mathesius n.º 292.

[30] Ibíd., p. 320. Heydenreich, 1543, n.º 625.

[31] Pueden encontrarse más detalles al respecto en el siguiente capítulo.

[32] A este respecto cf. J. K. E Knaake, «Stoffsichtung zur kritischen Behandlung des Lebens Luthers. I. Luthers Geburts-

BIBLOSARTE

jahr», *Zeitschrift für die gesammte lutherische Theologie und Kirche* XXXIII (1872), pp. 96 y ss.

[33] *CR*, IV, p. 1.053.

[34] Fol. 16.

[35] Philo es el médico Joh. Pfeyl (1496-1541), verificación que he de agradecer al constante espíritu de colaboración del profesor Flemming.

[36] *Tischreden* (Weimar), II, p. 445. Principios de enero de 1532.

[37] Cf. el horóscopo de Lutero debido a Pfeyl en *Monac. lat.* 27.003, fol. 17, que es idéntico al de Gaurico salvo en la hora (las tres y veintidós, en lugar de la una y diez).

[38] Fol. 158 del manuscrito de Leipzig.

[39] ♃ (Júpiter) et ♄ facit heroicos Viros. et bonum est ☌. non esse coniunctum. ☌. in ♊. Inde est illa Eloquentia.

[40] *Johannis Garcaei Astrologiae methodus* (Basilea, 1574).

[41] Del lado protestante, este asunto fue solventado científicamente en la celebración del primer centenario en 1617 gracias a una disertación erudita de Isaac Malleolus, profesor en Estrasburgo, que, sirviéndose de todo el aparato de la erudicción astrológica, acabó con la fecha italiana falsa. Su disertación se volvió a imprimir en el texto conmemorativo del segundo centenario de Ern. Sal. Cyprian, *Hilaria Evangelica* (Gotha, 1719), pp. 932-936. (Hasta * tal punto esta disputa aún seguía siendo un tema «de actualidad» en aquel entonces, cf. también Bayle, *Dictionnaire critique*, entrada «Luther»). Constituye aún una buena fuente de información sobre toda esta cuestión en su conjunto J. K. F. Knaake, op. cit. El autor ha preparado una sinopsis de los horóscopos de Lutero.

[42] «Liber de exemplis geniturarum» (en *Hieronymi Cardani medici Mediolanensis libelli duo. Vnus, de Supplemento Almanach. Alter, de Restitutione temporum & motuum coelestium. Item Geniturae LXVII insignes casibus & fortuna, cum expositione.* Norimbergae, 1543). El texto que acompaña al horóscopo aparece en el apéndice B. III. 3.

[43] El horóscopo presentado a Lutero sólo puede proceder de aquella obra de Cardano de las sesenta y siete *geniturae*, ya que apareció en Nuremberg en este año 1543 de las conversaciones y reproducía el horóscopo de Lutero (fol. N IV^v) justamente al lado del de Cicerón (fol. N III^v).

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

[45] Cf. infra, pp. 460 y ss.

[46] *Tischreden*, III (Weimar, 1914), p. 193.

[47] A. Hauber (fallecido el 9 de junio de 1917). *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens.* (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 194, Estrasburgo, 1916). Cf. además Fritz Saxl, «Probleme der Planetenkinderbilder», en *Kunstchronik*, LIV, 1919 (nueva serie XXX), pp. 1.013-1.021.

[48] Cf. *Jahresbericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg* (de 1908 a 1909), p. 48.

[49] Cf. Rochus von Liliencron, *Die siebente Todsünde* (1903), p. 158.

[50] Aquel que desee instruirse con precisión acerca de las concepciones básicas y la esencia de la astrología podrá servirse de la ayuda maestra que ofrece el opúsculo de F. Boll, *Sternglaube und Sterndeutung* (*Aus Natur und Geisteswelt*, n.º 638, 2.ª edición, 1919).

[51] Leonh Reymann, *Natiuitet-Kalender*, Nuremberg, Friedr. Peypus (1515).

[52] *Vita lucrum fratres genitor nati valetudo/Uxor mors pietas regnum benefactaque carcer.*

[53] Ha sido reeditado en *Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien von Friedrich von Bezold* (Múnich, 1918), pp. 165 y ss.

[54] Johann Friedrich, *Astrologie und Reformation Oder Die Astrologen als Prediger der Ref. und Urheber des Bauernkrieges* (Múnich, 1864).

[55] En sus *Beiträge zur Geschichte der Metereologie*, n.º 1-5 (*Veröffentlichungen des Königlich Preussischen Meteorologischen Instituts*, n.º 273), (Berlín, 1914). Tras ofrecer una breve pero notable panorámica del origen griego-arábe de la filosofía planetaria de la historia, nos presenta un listado del enorme número de escritos impresos ilustrados de los que ha tenido conocimiento (cincuenta y seis autores en ciento treinta y tres escritos impresos) que ya desde comienzos del siglo XVI, partiendo del calendario de Stoeffler, difundieron por toda Europa el espanto y el miedo a este diluvio.

[56] Cf. Georg Stuhlfauth, «Neues zum Werke des Pseudo-Beham (Erhard Schön?)», *Amtliche Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen*, año 40, n.º 11 (agosto, 1919), de la columna 251 a la 260, fig. 131.

[57] *Libellus consolatorius* (Viena, 1523). Cf. Hellmann, op. cit., pp. 55 y ss.

[58] «Pero (la lluvia y el agua) irán remitiendo lentamente». Aún no consigo explicarme cómo se compagina esto con la noticia que nos ofrecen Haftiz y Gronau (cf. Hellmann, op. cit., p. 20) referente a que en julio de 1525 indujo al príncipe elector Joachim a huir al monte de Tempelhof. *

[59] Leipzig (Wolfgang Stoeckel?). Esta primera edición volvió a ser localizada por el Dr. Rudolf Hoecker entre los dobletes de la Biblioteca Estatal Prusiana.

[60] «Alexander Seytz von Marpach, médico del ilustre príncipe de Baviera». En las biografías recientes de este polifacético

BIBLOSARTE

médico [Pagel y Bolte *ADB.* 33. 653/55 y G. Linder, *Zeitschrift fur allgemeine Geschichte* (1886), 224/32] hay una laguna correspondiente al periodo que va de 1516 a 1525 que puede completarse parcialmente gracias a la mención de Carion, hasta ahora pasada por alto.

[61] Edición de Erlangen, vol. 62, p. 337.

[62] Nosotros diríamos: «no es una técnica segura». Sobre ello cf. Georg Rudolff Widmann, *Warhafftige Historien ... So D. Johannes Faustus ... hat getrieben* (Hamburgo, 1599): disputa entre Henr. Moller y Joh. Gartz (Garcaeo) sobre si la astrología es un *ars* o sólo *scientia*, un cierto tipo de arte o simple ciencia: Melanchthon dice lo siguiente sobre el particular: «sive sit ars, sive scientia; est certe pulchra Phantasia», I, cap. 28, pp. 222 y ss.

[63] Cf. apéndice B. I y V. Hay que retener en la memoria esta afirmación si se quiere entender la actitud de Lutero frente a los prodigios cósmicos.

[64] John. Erh. Kapp. *Kleine Nachlese einiger ... zur Erläuterung der Reformations-Geschichte nützlicher Urkunden* (Lepizig, 1727), II, p. 511.

[65] Cf. p. 453 y nota 67.

[66] *Die weissagunge Johannis Lichtenbergers deudsch / zugericht mit vleys. Sampt einer nutzlichen vorrede vnd vnterricht D. Martini Luthers / Wie man die selbige vnd der gleichen weissagunge vernemen sol.* Wittenberg, Hans Lufft (1527).

[67] Cf. la reproducción completa del texto en el apéndice C. El prefacio se encuentra en la edición de Weimar, vol. XXIII, pp. 1-12.

[68] Cf. Ebert. *Allgemeines bibliographisches Lexikon*, I. Nota al n.º 11.972 (edición holandesa de Lichtenberger del año 1810).

[69] *De astrologia disputationum liber*, V, cap. I. *Op. omnia*, Basil, (1572), I, p. 551.

[70] Paulus van Middelburg, *Prognostica ad viginti annos duratura* (Hain, pp. 11.141 y ss.).

[71] Sobre la importancia de Abu-Maschar cf. F. Boll, *Sphaera* (1903) y *Sternglaube* (1919), ibíd. mi demostración referente a los frescos de Ferrara, p. 77. Cf. Albumasar, *De magnis coniunctionibus*, Aug. Vind., Ratdolt (1489) Tract. I. Especialmente: «Differentia tercia in scientia coniunctionum significantium natiuitates prophetarum... et signa prophetie eorum et quando apparebunt et vbi et quantitates annorum eorum...» y Diff. IV.

[72] Edición de Lübeck, 1492. Amberes, 1492. *Invectiva in superstitiosum quendam astrologum.*

[73] J. Franck, *ADB.*, 18, 538-542.

[74] Xilografía del cap. XXIX.

[75] Xilografía del cap. XXXIII.

[76] No me cabe duda de que tras el monje con el demonio en la nuca y la punta de la capucha alargada hasta al suelo como si se tratara de una serpiente se esconde el recuerdo de dos imágenes astrales: el Asclepio portador de la serpiente y Escorpio, pertenecientes ambos de manera paranatelóntica a septiembre-octubre. De este modo, la fecha ficticia del nacimiento de Lutero corresponde a un momento en el que las estrellas fijas parecen dispuestas a propósito para una constelación de los planetas que vaticina la aparición de figuras salvadoras. Queda por investigar hasta qué punto influye aquí la tradición helenístico-arábiga; por ejemplo, el *Picatrix* (cf. Saxl, *Beiträge*, Islam, III, 1912, p. 172) prescribe al adorador de Júpiter una vestidura de monje, blanca y con capucha. Por lo que respecta a la auténtica transmisión inmediata y de talante antiguo de la imagen de las estrellas fijas sólo puede indicarse aquí que Lichtenberger dice del profeta: «Y como un escorpión, que es la casa de Marte en esta conjunción y tinieblas, derramará a menudo el veneno que tiene en la cola». (Wittenberg, 1527, fol. P^v). En la edición de Módena (Maufer, 1492, Berlín, Biblioteca Estatal) salta a la vista que la punta de la capucha termina en forma de aguijón. Como complemento hay que indicar que existe un manuscrito astrológico miniado, procedente del círculo del rey Alfonso el Sabio, cuyo descubrimiento en el año 1911 en el Vaticano en Roma (Reg. 1283) debe el autor a la ayuda constante y solícita del padre Ehrle y de Bartolomeo Nogara; dicho manuscrito constituye el puente de unión entre las ideas tardomedievales alemanas y el círculo de eruditos antiguos y arabizantes de Toledo. En este manuscrito se conserva, entre otras cosas, un calendario adivinatorio de los meses (cf. fig. 138) que tiene forma circular y está dividido radialmente en treinta grados; en él aparecen figuras con sentencias adivinatorias que, a pesar de mostrar un carácter realista y medieval que las hace casi irreconocibles, constituyen estribaciones de la *Sphaera* de Teucro; es decir, proceden de una genuina adoración de los dioses de carácter astral o religioso. De este modo, Escorpio aparece en el folio siete concebido como señor de sus treinta grados, cosa que sólo quiero mencionar aquí de manera meramente ilustrativa en relación con el Asclepio-Lutero. En las secciones concretas encontramos la serpiente, las tortas, las fuentes, el sueño en el templo y la cabeza del propio Asclepio, todos ellos elementos del culto a Asclepio que perviven a nivel inconsciente, pero que se pueden identificar con toda evidencia. Ahora bien, a través de Pietro d' Abano, el inspirador del los frescos del palazzo della Ragione en Padua, estos jeroglíficos del destino para cada día del mes desembocan en el *Astrolabium planum*, que Johann Engel editó por primera vez en 1488, impreso por Ratdolt en Augsburgo, y más tarde en Venecia, (Joh. Angelus, *Astrolabium planum in tabulis ascendens*, Augsburgo, Erhard Ratdolt, 1488; Venecia, Johann Emerich de Spira, 1494; cf. además, el manuscrito miniado de Leovitius para Ottheinrich en la Biblioteca de Heidelberg, Palat. germ. 833, fol. 65^v). El hombre con el escorpión en la mano se encuentra, por ejemplo, en el grado decimoprimero (cf. fig. 139); el que tiene la serpiente está en el decimotercero, aparecen de manera idéntica en el *Astrolabium* en los grados undécimo y duodécimo. De este modo, puede considerarse que queda completamente definido el camino de migración de semejantes oráculos cosmológicos paganos para todo aquel que quiera comprender en sus rasgos esenciales el problema de la «emigración demonológica de imágenes de este

BIBLOSARTE

a oeste y de sur a norte», cuestión esta que el autor sólo ha podido bosquejar aquí someramente.

[77] Cf. infra, p. 473 y ss.

[78] Johan Cocleo, *Von newen Schwermereyen sechs Capitel.* Leipzig, Michael Blum (1534), fol. dii.v.

[79] *Nuntiaturberichte aus Deutschland... herausgegeben durch das königlich preußische Institut in Rom,* secc. I, vol. I. Walter Friedensburg, *Nuntiaturen des Vergerio 1533-1536* (Gotha, 1892), p. 541.

[80] Ben. Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento* (Bibl. stor. del rin. III); (Florencia, 1906), p. 115.

[81] E. Pèrcopo, *Pomponio Gaurico* (Estr. Atti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli). (Nápoles, 1894), p. 136.

[82] En la edición alemana de 1527, prologada por Lutero, Lichtenberger fecha la constelación de Júpiter y Saturno en Escorpión el día 25 de noviembre, «del mes del vino», de 1484; con ello, se habla en realidad de dos meses, ya que el mes del vino es octubre. Encontramos otra diferencia en la edición de 1549, fol. 28, donde, en lugar del 25 de noviembre, se menciona más bien el 20. Entretanto, uno no puede dar por seguro que Gaurico haya utilizado un texto alemán (siempre y cuando le haya servido de fuente general Lichtenberger, y no, por ejemplo, Paul von Middelburg) —a no ser gracias a la transmisión de sus amigos alemanes— sino más bien la de uno latino o italiano; a tenor de aquello a lo que hasta ahora hemos tenido acceso, en éstos aparece siempre la fecha del 25 de noviembre. Por tanto, difícilmente podríamos explicar mediante una referencia a Lichtenberger el cambio de la fecha al 22 de octubre que presenta Gaurico, a no ser que exista una edición desconocida que consigne esta fecha.

[83] Valerius Herberger, *Gloria Lutheri* (Leipzig, 1612), pp. 41-45.

[84] Goethe nos ofrece en su *Geschichte der Farbenlehre* una peculiar psicología polarizada de este miedo de Lutero al demonio: «Cuántas fórmulas falsas no se encuentran a lo largo de todos los siglos hasta nuestros días para explicar fenómenos verdaderos e indubitables. Los textos de Lutero contienen, si se quiere, más superstición que los de nuestro monje inglés (Bacon). Qué fácil se lo pone Lutero con su demonio, que tiene siempre a mano, para explicar y eliminar de manera superficial y bárbara los más importantes fenómenos de la naturaleza en general y del ser humano en particular; y, sin embargo, es y sigue siendo el que era, una personalidad extraordinaria, tanto para su época como para tiempos futuros. Sólo le interesaba la acción; simplemente sentía el conflicto en el que se encontraba como algo excesivamente incómodo y, al imaginarse aquello que se le oponía como algo realmente repugnante, con cuernos, rabo y pezuñas, tanto más vivamente se excitaba su ánimo heroico para salir al encuentro de aquello que le era hostil y aniquilar lo odiado». *Werke,* Cotta, Edición del centenario, vol. 40, pp. 165-166.

[85] Cf. infra, p. 497.

[86] Georg Loesche, *Analecta Lutherana et Melanthoniana* (Gotha, 1892), p. 301, n.º 493.

[87] *Luthers Briefwechsel* (Enders), III, p. 107. Carta de Lutero a Spalatin del 7 de marzo de 1521.

[88] Cf. Melanchthon a Spalatin y Michael Hummelberger el 4 y el 12 de marzo de 1522 (*CR,* I, p. 565).

[89] *Briefwechsel* (Enders), VI, p. 52.

[90] Sign. 127-19 Th. 4 Cf. Rud. Genée, *Hans Sachs und seine Zeit* (Leipzig, 1894), p. 485.

[91] Ed. Lambecius, París 1655, en: *Georgii Codini ... excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis,* p. 251 (cf. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur,* p. 628). La edición de Bolonia utiliza igualmente las otras imágenes oraculares.

[92] ¿No representará en realidad a Saturno (entre Júpiter y el Sol) la estatuilla de un ídolo con una hoz que lleva la inscripción «Lutherus» (fig. 143)?

[93] Cf. Jul. Köstlin, *Martin Luther,* 5.ª edición, ed. Gust. Kawerau (Berlín, 1903), I, p. 646.

[94] En una carta a Speratus del 13 de junio de 1522 (Enders III, 397), Lutero también valora de este modo la aparición de una ballena varada en Haarlem: «Hoc monstrum habent ex antiquis exemplis (es decir, en referencia expresa a la Antigüedad) pro certo irae signo». (Cf. Grisar, *Luther* II, 120). Cf., además, la carta del 23 de mayo de 1525 a Joh. Rühel (edición de Erlangen, vol 53, p. 304, cf. Enders V, 178): «La señal de su muerte (del príncipe elector Federico el Sabio) fue un arco iris que vimos nosotros, Felipe y yo,... y un niño que nació sin cabeza aquí, en Wittenberg, y, además, otro con los pies invertidos».

[95] Lycosthenes, Conrad (en realidad, Wolffhardt de Ruffach, en la Alta Alsacia; 1518-1561), *Prodigiorum ac ostensorum chronicon* (Basilea, 1557).

[96] Julius Obsequens, *Prodigiorum Liber, nunc demum per Conradum Lycosthenem restitutus* (Basilea, 1552).

[97] Op. cit., pp. ccccIx y ccccIxxiii.

[98] Ya en el año 1503, el historiador de la corte Jakob Mennel (cf. Cod. Vind. Palat. 4417) compila para el Emperador una colección de prodigios de este tipo como epifenómenos del fin de la historia universal. Aquí se abre el camino que lleva a las *Lectiones memorabiles* de Wolf (véase nota 100).

[99] Cita según la edición de Wittenberg. Hans Lufft (1559).

[100] En un códice de 1502 de la Biblioteca Universitaria de Innsbruck. Cf. *Beschreibendes Verzeichnis der illustrierten Handschriften in Österreich,* editado por Fr. Wickhoff, vol I; Herm. Jul. Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol* (Leipzig, 1905), n.º 314, fig. ibíd., p. 194.

[101] *Lectiones memorabiles* (Lauingen, 1600), vol. I, 1.012 páginas; vol. II, que se refiere al siglo XVI, 1.074 páginas —en su género constituye la historia universal más amplia y más valiosa desde el punto de vista de la historiografía eclesiástica.

[102] *Studien zur Geschichte der Medizin,* fascículo 9 (Leipzig, 1912), y *Graphische und typographische Erstlinge: Alte Meister der Medizin und Naturkunde,* fascículo 4, (Múnich, 1912).

BIBLOSARTE

[103] E. Major, «Dürers Kupferstich "Die wunderbare Sau von Landser" im Elsass», *Monatshefte für Kulturwissenschaft*, VI. (1913), pp. 327-330, tabla 81. También se la puede ver en la *sammelblatt* de Grünpeck. Cf. supra, p. 477 y ss..

[104] *Flugblätter des Sebastian Brant*, editado por Paul Heitz (*Jahresgaben der Gesellschaft fur elsässische Literatur*, III). (Estrasburgo, 1915), folios 10 y 11.

[105] Bruno Meissner, «Babylonische Prodigienbücher» (en *Festschrift zur Jahrhundertfeier der Universität zu Breslau, Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, editado por Th. Siebs, vols. XIII/XIV, Breslau, 1911), p. 256. Morris Jastrow jr., *Babylonian-Assyrian Birth Omens and their cultural significance* (*Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten*, XIV, 5, Giessen, 1914), p. 10; ibíd, pp. 73 y ss., sobre Lycosthenes.

[106] «Dürers Stich *Melencolia I* und der maximilianische Humanistenkreis», *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1903, pp. 29-41; 1904, pp. 6-18, 57-78. Es de esperar que se reimprima este estudio, tal y como se ha anunciado.

[107] Con toda seguridad a partir de 1518, aunque probablemente ya desde antes. Cf. Edmund Weiss, «Albrecht Dürers geographische, astronomische und astrologische Tafeln», *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, VII, (1888), p. 220 y, además, Giehlow, op. cit., V, p. 59.

[108] Sobre el papel hostil que desempeñaba Saturno en el horóscopo de Maximiliano cf. la carta de Melanchthon a Camerario del 13 de enero de 1532 (*CR*, II, 563): «Meus frater amisit suum filium, puerum elegantissimum... Habet pater in quinto loco Saturnum, quem eodem loco habuit Maximilianus, cuius quae fuerit domestica fortuna, non ignoras».

[109] Cf. Giehlow, op. cit., V, p. 59, n. 5.

[110] Compiladas en *De vita triplici*, (Florencia, 1489) y en otros textos.

[111] Cf. F. Saxl, «Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident», *Der Islam*, 3.º año (1912), pp. 151-177, y del mismo autor: «Verzeichnis astrolgischer Handschriften», *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1915*, memorias 6-7, pp. XIII y sig.

[112] Natural de Córdoba, muerto en el 398 de la era de la Héjira (1007/8 d. C.). Cf. Heinr. Suter, *Die Mathematiker und Astronomen der Araber und ihre Werke, Abhandlungen zur Geschichte der mathematischen Wissenschaften*, fascículo X (Leipzig, 1900), p. 76.

[113] Cod. 793 DD III. 36. Encontramos una reproducción a partir de dicho manuscrito en Saxl, *Verzeichnis*, p. XII.

[114] Alfonso lo cita expresamente como autoridad en el *Libro de los Ymagines* mencionado anteriormente (nota 76), y en el *Lapidario*, junto al denominado *Uṭārid* (cf. Ruska, *Griechische Planetendarstellungen und arabischen Steinbüchern*, pp. 24 y ss., y Steinschneider, «Arabische Lapidarien», *Zeitschr. d. D. M. G.*, vol. 49, pp. 267 y ss., y del mismo autor, *Zur Pseudoepigraphischen Literatur*, n.º 3 de la primera colección de los *Wissenschaftliche Blätter aus der Veitel Heine Ephraimschen Lehranstalt*, Berlín, 1862, pp. 31, 47, 83).

[115] Reg. 1283, códice Vind. 5239 y códice Guelferbit. 17. 8. Aug. 4.º. En el texto correspondiente a la tabla numérica de Júpiter se dice en el Vind., fol. 147ᵛ: «Et si quis portauerit eam qui sit infortunatus fortunabitur de bono in melius Eficiet».

[116] *De anima*, fol. 82 rº. Este pasaje sólo se encuentra en las ediciones anteriores a 1553, falta en las ediciones posteriores a las que ha tenido acceso el autor. La cita que aparece supra sigue la edición de Wittenberg (1548).

[117] Ibíd., fol. 76 vº.

[118] Hay que destacar aquí que en la *Melencolia I* también resuena una transmisión antigua aunque «puramente» formal. Esto es algo que pone de manifiesto el símbolo de un decano de Piscis en el lapidario de Alfonso (*Lapidario del rey D. Alfonso X*, Madrid, 1883, fol. 99ᵛ). Por su forma y contenido, esta imagen astral del decano constituye una transposición de la figura de un dios fluvial tendido, con la cabeza apoyada en la mano que, precisamente en calidad de «Eridanos» (cf. Abu Maschar en Boll, *Sphaera*, p. 537), pertenece al signo acuático de Piscis, regido por Saturno como estrella, que también sale en ese momento. Ahora bien, una figura masculina antigua, situada en una enjuta, presenta una postura muy similar, ha sido colocada por Durero —junto a otro personaje femenino— en el arco de una puerta en una xilografía temprana (*La Sagrada Familia*, xilografía B. 100, reproducción en Val. Scherer, *Dürer. Klassiker der Kunst*, vol. IV, p. 189).

De este modo puede abordarse la *Melencolia* como símbolo del Renacimiento humanista tanto en la forma como en el contenido. Reanima una antigua pose propia de un dios fluvial siguiendo el espíritu helenísico. Pero detrás apunta ya el nuevo ideal de la energía liberadora y consciente del hombre trabajador moderno. *

[119] Obra de Mülich, impresa por Giehlow, op. cit. (1903), p. 36.

[120] Como excepción, al nacer Maximiliano se interpretó un cometa, por lo demás desconocido, como portador de fortuna. Cf. Giehlow, op. cit., V, p. 60.

[121] Según la denominación del «regimen sanitatis». Cod. Vind. 5.486. Cf. Giehlow, op. cit., I, p. 33.

[122] Dulcamara *(Solanum dulcamara)*. Cf. Paul Weber, *Beiträge zu Dürers Weltanschauung* (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, fascículo 23) (Estrasburgo, 1900), p. 83, y Ferd. Cohn, *Die Pflanzen in der bild. Kunst* (*Deutsche Rundschau* 25, I, 64).

[123] *Carmina*, II, 17, pp. 22 y ss. Analizado recientemente por F. Boll, «Sternenfreundschaft. Ein Horatianum», en *Sokrates*, V (1917), pp. 1-10 y 458.

[b] Trad. de Javier Roca. Horacio. *Odas*. Barcelona, Ed. Lumen, 1975. p. 84.

[124] *Jahresgabe für den Verein der Freunde der Königlichen Bibliothek* (1914). Probablemente la decoración de pámpanos y las figuras que enmarcan el texto son obra de Schäuffelein.

BIBLOSARTE

[125] Cf. Suter, op. cit., p. 15.

[126] Cf. ahora otra imagen de Carion en Max Friedberg, «Das Bildnis des Philosophen Johannes Carion von Crispin Herranth, Hofmaler des Herzogs Albrecht von Preussen», *Zeitschrift für bildende Kunst*, año 54, fascículo 12 (septiembre, 1919), pp. 309-316.

[127] «Johannes Carion, Kurbrandenburgischer Hofastrolog», en *Jahresbericht des Historischen Vereins zu Brandenburg a. d. Havel 36/37* (1906), pp. 54-62.

[128] Carta a Jonas y a otros del 26 de febrero de 1540. *Briefwechsel* (Enders), XIII, 4.

[129] En el manuscrito de Leipzig, fol. 109, citado supra, nota 20.

[130] Cf. apéndice A. II.

[131] Cf. Friedrich Kluge, *Bunte Blätter* (Friburgo, 1908), pp. 7-10.

[132] Cf. Karl Schottenloher en el *Riezler-Festschrift* (Gotha, 1913), pp. 92 y ss., y el propio *Gründliche Anzeygung* de Leyb (1557), fol. 140, que contiene aspectos de lo más notables sobre la personalidad de Lichtenberger y su concepción astrológica del mundo.

[133] Carta a Camerarius del 18 de agosto de 1531 (*CR*, II, pp. 518 y ss.): «Vidimus cometen, ... Schonerus, significato».

[134] *Briefwechsel* (Enders), IX, 61: «Apud nos ... boni significat». Aún de manera más evidente en una carta a Spalatin del 10 de octubre de 1531 (op. cit., IX, 108): «Cometa mihi ... fratrem (?) significans».

[135] Este pasaje se encuentra en el *Scrutinium Scripturarum* que Paulus de Santa María, llamado Burgensis, terminó en 1434 (Hain, pp. 10.762 y ss.), en la Dist. III, Cap. IIII. La *distinctio* tiene el siguiente encabezamiento: «Distinctio tertia ... et continet quatuor capitula», y el capítulo: «Capitulum. iiij. in quo ostenditur ... iam transijt in praeteritum».

El texto en sí mismo dice lo siguiente:

> *... Fuit alius vt ibidem habetur qui dicitur de domo helie prophete qui posuit ibidem expresse scilicet in libro de ordine mundi quod per sex milia annorum debebat mundus durare. Quidquidem anni erant per tres partes dividendi isto modo quia per duo milia annorum prima mundus erat quasi sub vacuo per hoc designans tempus ante legis dationem quod vocat vacuum quia non erat aliquis populus sub lege divina, duo milia vero annorum sequencia vocat tempus legis, asserens quod hoc tempus debebat fluere a datione legis usque ad messiam, duo vero milia tercia sev ultima asserit esse sub messia, quia secundum eum ab adventu messie usque ad finem mundi debebant fluere duo milia annorum. Constat autem quod iuxta computationem hebreorum que in hiis regionibus hyspaniae et ubique terrarum communiter tenetur a creatione mundi usque ad presentem annum Domini Mccccxxxii fluxerunt quinque milia et centum et nonaginta et duo anni. Unde secundum predictum doctorem tempus adventus Christi a mille cccii annis transit in praeteritum. Et sic habes tres principales de numero eorum qui dicuntur thanayn.*

De acuerdo con esto se dice lo siguiente en la *Chronica* de Carion (cita según la edición de Wittenberg, Georg Rhaw, s. a., fol. B^{v} y s.): «La Sentencia de la Casa de Elías: El mundo existirá seis mil años y después se consumirá. Dos mil años el vacío. Dos mil la ley. Dos mil la era de Cristo. Y, si el tiempo no llega a cumplirse por entero, esta carencia se deberá a nuestros pecados, que son grandes».

Esto quiere decir que durante dos mil años el mundo estará vacío, es decir, sin que Dios haya establecido un régimen con su palabra. Después, vendrá la circuncisión y la ley y esto durará también dos mil años. Después, vendrá Cristo, y la era del Evangelio tendrá también dos mil años, pero se le restarán algunos años pues Dios quiere apresurarse hacia el fin como dice Cristo, Mateo xxiiij: «Si no se acortara este tiempo nadie participaría de la Gloria de Dios».

En la edición latina de la *Chronica*, debida a Melanchthon (cf. infra), se dice de manera más detallada (cita según la edición: *Chronicon Absolutissimum ... In quo non Carionis solum opus continetur, verum etiam alia multa ... Philippo Melanthone Avtore*, s. l. 1560, pp. 24 y ss.):

> *TRADITIO DOMVS ELIAE. SEx millia annorum mundus et deinde conflagratio. Duo milia inane. Duo milia Lex. Duo milia dies Messiae. Et propter peccata nostra, quae multa et magna sunt, deerunt anni, qui deerunt.*
>
> *Hoc modo Elias de duratione generis humani vaticinatus est, et praecipuas mutationes distinxit. Duos primos millenarios nominat Inane, quod simplicissime sic interpretor: nondum homines procul dissitas regiones occupasse ante conditam Babylonem. Alii dicunt, nominare Inane, quia nondum certa politia Ecclesiae constituta fuit, et nondum segregata fuit Ecclesia a caeteris gentibus. Nondum etiam erant Imperia, qualia postea in Monarchiis fuerunt. Sed quaecumque causa est, quare sic dixerit Elias, hoc non dubium est, primam aetatem fuisse florentissimam, quia natura hominum minus languida fuit, quod ostendit longaevitas. Et fuit excellens decus, quod sapientissimi Senes, pleni divinae lucis, simul vixerunt, et de Deo, de creatione, de edita promissione testes fuerunt, et multi artes invenerunt et illustrarunt. Secundum tempus a circumcisione numeratur, usque ad natum Messiam ex virgine, quod non multo minus duobus millenariis continet. De tertio tempore significat fore, ut non compleantur duo millenarii, quia nimium crescet impietas, propter quam citius delebitur totum genus humanum: et Christus se palam ostendet in iudicio, ut inquit: Propter electos dies illi breviores erunt.*
>
> *Distribuemus igitur Historiam in tres libros, iuxta dictum Eliae.*

Sobre la fuente y la procedencia de la Sentencia de Elías dentro de la literatura talmúdica y sobre su influencia fundamental en la doctrina escatológica de los periodos, incluso en el caso de Lutero (en la *Supputatio annorum mundi*, donde cita expresamente a Burgensis) cf. Köstlin-Kawerau, *Martin Luther*, II, p. 589 y p. 690; además, J. Köstlin, «Ein Beitrag zur Eschatologie der Reformationen», *Theol. Studien und Krit.*, vol. LI (1878), pp. 125-135. O. Albrecht descubrió que Melanchthon anotó autógrafamente la fuente hebrea de la Sen-

BIBLOSARTE

tencia; ibíd. vol. LXXX (1907), pp. 567 y ss., y, además, prueba (ibíd., vol. LXX, 1897, pp. 797 y ss.) que Melanchthon pone en conexión la Sentencia de Elías con la profecía del monje Johannes Hilten y la vincula de manera inmediata al intento de identificar la nueva época de la Reforma como el periodo profetizado.

Sobre la cuestión general de la colaboración de Melanchthon en la *Chronica* de Carion, que más tarde también preparará en latín como *Chronicon Carionis* (cf. supra) cf., además de H. Bretschneider, *Melanchthon als Historiker* (Prog. Insterburg 1880), pp. 12 y ss.; E. Menke-Glückert, *Die Geshichtschreibung der Reformation und Gegenreformation* (Leipzig, 1912), pp. 23 y ss.

[136] *CR*, 28, p. 39.

[137] Justamente se considera a Carion como perteneciente al partido de los reformadores.

[138] Según Günter, Hassfurt fue llamado a la corte del rey Christian (cf. *ADB*, XL, 9).

[139] ¿A Juan de Sacro Bosco? Cf. *CR*, II, 530; escrito en agosto de 1531.

[140] El sello ya no existe.

[141] ¿Dicursos pronunciados en Nuremberg, donde estaba Gaurico?

[142] Ferdinandi C. W. Sin embargo, de acuerdo con la información amablemente facilitada por el profesor Flemming, este pasaje dice así en el original de la carta (según el cotejo de Nik. Müller): «Mitto tibi geneses Caroli et Fernandi ac Fernandi quidem et altera circumfertur, sed...».

[143] «τῆν Caroli» (Flemming).

[144] Bonincontri, *De rebus coelestibus*, ed. Lucas Gaurico, Ven. (1526).

[145] Cf. supra, pp. 466 y apéndice B. V.

[146] Venus, la jugada con más suerte, en la que todos los dados arrojan números diferentes.

[147] Los de Melanchthon.

[148] «Combustus dicitur planeta, cum a sole plus minutis 16. distat, minus vero medietate sui orbis». J. Garcaeus, *Astrologiae methodus*, 399.

[149] En 1537, cuando Lutero quiso partir debido a su grave enfermedad.

[150] ¿Se equivoca aquí Lutero? Probablemente, fue otra constelación la que suscitó los reparos de Melanchthon. Lutero salió de Esmalcalda el 26 de febrero de 1537, pero hubo Luna nueva el 14 de febrero. Sin embargo, parece que Bugenhagen y Myconius también han hablado de Luna nueva el 25 de febrero. Cf. Keil, *Luthers merkwürdige Lebens-Umstände* (Leipzig, 1764), 3, 101.

[151] Texto: *solemnitatem;* Math. N: *solennitatem*, corregido por Lösche como *solennium*, cosa que no llego a entender del todo; F. B: «solem inne». Me parece que la transmisión remite a un *solem in nativitate* en el modelo (Kroker). Esta conjetura de Kroker se ve confirmada de la manera más convincente por la doctrina de la filiación planetaria, ya que precisamente el Sol genera y gobierna a los regentes. Cf. Hauber, op. cit., pp. 131 y ss.

[152] Difundida en manuscrito, obra de Gaurico, cuyo tratado se imprimió por primera vez en 1552.

[153] Según Abu Maschar.

[154] *Lanx meridionalis*, es decir, la corona meridional («escudilla del mendigo» para los árabes), la más cercana a Escorpio.

[155] Cf. nota 43.

[156] Cf. ilustración en Paulus van Middelburg (fig. 134).

[157] Cf. nota 148.

[158] En las impresiones latinas aparece: «Formico». Difícilmente pueden referirse a Firmicus Maternus (los pasajes que aparecen en el índice de términos de la nueva edición bajo la entrada «propheta» no arrojan ninguna información); quizá se trata de Firminus Bellovallensis. Cf. Cod. Amplon. fol. 386, 59v-60r «Pronosticatio Firmini super magna coniunctione Saturni et Jovis (et Martis, a. 1345 facta)». Esta misma obra según Houzeau-Lancaster, *Bibliographie générale de l'astronomie* (Bruselas, 1887), n.º 4.180 en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París. *

[159] Según Seraf. Mazzetti, *Repertorio di tutti i professori ant. dell'università di Bologna* (Bol. 1847), p. 185, del 1384 al 1390 en Bolonia. De sus obras se ha impreso un *Libellus de astrologia iudiciaria* como apéndice a la obra de Lucas Gaurico, *Tractatus astrologiae iudiciariae de nativitatibus virorum et mulierum* (Nuremberg, 1540).

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

29. Astrología orientalizante (1926)

La Biblioteca Warburg ha aceptado gustosa la invitación a participar en el IV Congreso Alemán de Orientalistas ya que, simultáneamente, Gundel ha preparado la tercera edición de *Sternglaube und Sterndeutung* de Franz Boll (†1924); de este modo se nos brinda la ocasión para llamar la atención de los orientalistas y hacerles reparar en la importancia de esta obra en el papel del orientalismo en la construcción de una historia de la mentalidad europea que esté fundada sobre una sólida base histórico-filológica. Gracias a la *Sphaera* (1903) de Boll, esa obra maestra con la que los eruditos siguen estando demasiado poco familiarizados, era ya posible desde hace años enfrentarse a los símbolos cosmológicos, separados en apariencia unos de otros por siglos, y comprenderlos como funciones de una idéntica voluntad de orientación cósmica que abarca largas épocas y vastos territorios.

Posteriormente, ha sido posible ampliar el ámbito de análisis de Boll gracias a que Dyroff se encargó de llevar a cabo la pesada tarea de publicar en el apéndice a la *Sphaera* la gran introducción de Abu Maschar (fallecido en 886), tanto en árabe como en la versión alemana. Sólo así ha sido posible constatar (cf. Warburg, «Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara», *Atti del X. Congresso internat. di Storia dell'Arte in Roma*, Roma, 1922) que los símbolos astrales híbridos designados como «decanos indios», tal y como los detalla Abu Maschar, determinaron de manera directa la configuración de las tres figuras que aparecen en la banda central de los frescos cosmológicos del Palazzo Schifanoia en Ferrara (ca. 1470) y que hasta ahora habían constituido un enigma para la investigación. Asimismo, gracias a la traducción de un texto indio ha sido posible confirmar que la *Sphaera barbarica*, compilada —tal y como ha demostrado Boll— por Teucro, el babilonio nacido en Cicico, fue la obra auténtica de un autor indio determinado, Varaha-Mihira, a lo largo de su primer desplazamiento migratorio desde Asia Menor a través de la India, antes de desembocar en Bagdad. Y no sólo eso, también se ha podido probar que sus concepciones de los decanos proceden de una transmisión de Teucro mejor que la de Abu Maschar. En el legado Oppert de la Biblioteca Municipal de Hamburgo se encuentra la traducción del *Brihat jataka* de Varaha-Mihira por Chidambaran Iyer (1884) en la que se describe al primer decano de la siguiente manera: «como primer decano de Aries aparece un hombre negro de ojos rojos que lleva un paño blanco ceñido en torno a la cadera; su aspecto es tan terrible que, por así decirlo, demuestra su capacidad protectora; sostiene en lo alto un hacha. Éste es el hombre-*dreskana* (decano) armado y dependiente de Marte (Bhauma)». En lugar de llevar en la mano el extremo de un cabo, como consigna Abu Maschar, el decano de

BIBLOSARTE

Varaha-Mihira sostiene un hacha doble. Pero este utensilio se identifica de manera expresa como distintivo del primer decano en la obra perdida sobre piedras mágicas que escribió Teucro (siguiendo a Psellos) (*Sphaera*, p. 7).

Ahora bien, si tenemos en cuenta que el primer decano lleva también un hacha doble en el *Planisphaerium Bianchini* (probablemente un tablero de dados para realizar adivinaciones astrológicas) podemos utilizar esta figura como un fósil que nos guíe en el estudio de los estratos de la transmisión de los símbolos astrales. Como puede demostrarse al analizar el antiguo globo celeste y la transmisión griega de las imágenes del cielo (manuscrito *germanicus* en Leiden), el decano del hacha doble no es otra cosa que un Perseo enmascarado que consiguió a comienzos del siglo XVI recuperar finalmente su genuina figura antigua como imagen celeste (en el techo de la sala Peruzzi en la Farnesina).

Tomando las reproducciones de los frescos de Ferrara como elemento central, se desplegaron sobre seis murales del salón de la K.B.W. [[Biblioteca Warburg]] otros materiales iconográficos útiles para el estudio de la historia y la psicología de la *Sphaera barbarica*. Dichos materiales son eslabones intermedios que en parte no se conocían o que no se han entendido correctamente y que nos conducen desde la concepción demoniaca oriental hasta el olimpo italiano.

Aparte de ciertas series de imágenes hasta ahora desconocidas, presentes en manuscritos miniados árabes y españoles de la época de Alfonso el Sabio, podemos referirnos, sobre todo, al gran salón del palazzo della Ragione de Padua, donde sobre una red de ilustraciones aisladas que combinan la astrología de los planetas y las estrellas fijas en un sistema —todavía no aclarado— ofreciendo oráculos jeroglíficos para satisfacer las necesidades de la práctica adivinatoria.

En las ilustraciones de un libro alemán publicado por primera vez en Augusburgo por Engel en 1488 en la imprenta de Ratdolt, el calendario de Teucro experimentó su más eficaz metamorfosis, convirtiéndose en un aparato adivinatorio portátil destinado a los espíritus supersticiosos. Éste es un libro que todavía en la Europa actual alimenta una pseudo-mística barata y banal, precisamente bajo la amplísima influencia de este libro.

También puede considerarse Padua como el emporio de la Antigüedad oriental demoniaca desde otro punto de vista; del mismo modo que, por un lado, la *sphaera* de estrellas fijas inunda Europa desde Padua con sus símbolos astrales, por otro, los siete planetas inician precisamente en esta ciudad su desplazamiento de sur a norte. Los símbolos planetarios, tal y como fueron creados en la conocida como Baraja de Mantegna (cartas de tarot), pueden descubrirse con sorprendente claridad en sus recorridos migratorios a través de las copias alemanas —en Augsburgo, Nuremberg, Gotinga, Erfurt, Goslar, Hildesheim, Braunschweig y Lüneburg, por nombrar tan sólo algunas de las estaciones de esta peregrinación— para, finalmente, aparecer también ante nuestros ojos plasmados en una configuración artística concreta que nos ofrece un calendario en bajo alemán, impreso por el hamburgués Arndes en Lübeck, en 1519.

A partir de dos series iconográficas completamente heterogéneas puede mostrarse de qué modo los planetas, en calidad de señores del tiempo, intervenían aún de manera radical y decisiva en la vida personal de los europeos italianos y alemanes de la época del Renacimiento. En la Farnesina, Agostino Chigi hizo representar de manera simbólica su horóscopo en la sala pintada por Peruzzi, cosa en la que no se ha reparado hasta ahora. Las antiguas figuras de los dioses, que aparecen unas frente a otras de manera aparentemente inofensiva, representan conjunciones y su agrupación permite incluso fechar su nacimiento en el año 1465, tal y como nos mostró amablemente el profesor Graff, astrónomo del observatorio de Hamburgo. Por lo demás, esta fecha se admite como año de nacimiento de Chigi (cosa que no sabía el profesor Graff), aunque hasta ahora no se ha encontrado confirmación documental alguna. Sin embargo, los

BIBLOSARTE

símbolos astrales antiguos de la capilla sepulcral de Chigi aparecen en Santa Maria del Popolo como si hubieran sido cristianizados en manera estético-astrológica: los brazos de los planetas los conducen ángeles que obedecen las órdenes del Dios Padre, situado en lo más alto de la cúpula.

En esta época, en el norte no se sabía nada de la desintoxicación estética; en los almanaques aparecen las conjunciones planetarias bajo la figura de tipos sociales contemporáneos; en su apariencia y agrupamiento resultan tan poco clásicos que, si no portaran los distintivos astrológicos, la mayoría de las veces podría creerse que nos encontramos ante escenas de la Guerra de los Campesinos. El extremo de este apasionado entrelazamiento lo constituye la conjunción de Júpiter-Saturno en el signo de Escorpio, que sirve de fundamento al temido libro de profecías de Lichtenberger. Según la doctrina de los grandes periodos de Abu Maschar, que se remonta a una antigua tradición pagana, bajo esta conjunción debía nacer en 1484 el pequeño profeta del que surgiría un nuevo orden del mundo religioso. Probablemente, no se puede ofrecer un ejemplo más convincente de la virulencia de semejante culto demoniaco que el hecho de que Lutero editara las profecías de Lichtenberger (Wittenberg, 1527). Aunque el elemento central de dichas profecías era justamente aquella conjunción planetaria fatal, esta edición se caracteriza por la tendencia a negar expresamente el fundamento científico de una creencia astrológica que se había propagado a pesar de la oposición enérgica de Lutero, hasta llegar a trasladar su fecha real de nacimiento —el 10 de noviembre de 1483— a la profetizada —22 de octubre de 1484— interpretando su aparición como acontecimiento cósmico, ya fuera en sentido positivo o negativo (cf. A. Warburg, «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero», *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrgang 1920*, n.º 26).

Una obra árabe, hasta ahora desconocida, ha sobrevivido enmascarada en latín bajo el nombre de *Picatrix* y corresponde a este mismo círculo de ideas del «babilonio» Teucro que, por un lado, perfeccionó la *Sphaera barbarica* y, por otro, abordaba la litomancia de tradición helenística en un manual actualmente desaparecido. Una cita de un manuscrito miniado del entorno de Alfonso el Sabio (Vat. Reg. 1283) descubierto recientemente ha centrado la atención en dicha obra; tras largas investigaciones se ha conseguido sacar a la luz al autor árabe que se escondía tras el manuscrito latino y se ha logrado presentar la edición árabe de su obra en una impresión ya casi lista, gracias a los esfuerzos de Ritter, Bergsträsser, Plessner y Printz. Esperamos que pueda ser publicada antes de la Pascua de 1927 con las traducciones latina y alemana.

La ciencia de la cultura contará entonces con el *missing link* [[eslabón perdido]] que muestra la degeneración del saber griego en una práctica vacía de carácter helenístico que se revela como el auténtico sustrato de la «moderna concepción fáustica del mundo». 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, una cooperación que se basa a su vez en la posibilidad de que los no orientalistas tengan acceso a los textos del Oriente antiguo y medio a través de traducciones.

Por tanto, a partir de las series iconográficas que se han presentado aquí, la historia del pensamiento estaría en disposición de probar la importancia de la astrología orientalizante en la recepción selectiva de la herencia de la Antigüedad, permitiéndonos comprender además las limitaciones que mostró Europa en la recepción de la cultura pagana como un todo, es decir, en la tensión polarizada de dos extremos, lo que no es sino un rasgo característico de la «memoria social» en cuestiones de orientación cosmológica.

La esperanza de la K.B.W. [[Biblioteca Warbug]] es que sean desenterradas las innumerables señales de esta ruta migratoria de la que apenas

BIBLOSARTE

hemos presentado su trazado y que recorre Cícico–Alejandría–Oxene–Bagdad–Toledo–Roma–Ferrara–Padua–Augsburgo–Erfurt–Wittenberg–Goslar–Lüneburg–Hamburgo. Una vez completado, la cultura europea aparecerá con claridad creciente como el producto de una confrontación; un proceso en el cual nosotros, mientras estudiemos los intentos del ser humano por buscar una orientación astrológica, no necesitamos tomar partido, sino más bien encontrar los síntomas de una agitación psíquica unitaria que bascula entre dos polos opuestos de enorme tensión: de la práctica del culto religioso a la contemplación matemática, y viceversa.

BIBLOSARTE

Escritos circunstanciales sobre temas culturales públicos

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

30. *Chap-books* americanos (1897)

Hace aproximadamente tres años que en las grandes ciudades de América del Norte se publican revistas quincenales, de pequeño formato y a précios reducidos, en las que escritores y artistas buscan un nuevo tono. Merece la pena tomarlas en consideración, aunque sólo sea porque la variante americana de la modernidad constituye una ampliación peculiar de la historia natural universal de los «novísimos» y los «recientísimos».

De acuerdo con su tendencia podría calificarse a estas revistas de bolsillo como *periodicals of protest* —de hecho, una de una de ellas se titula *The Philistine*— pues las mejores se guían por un serio deseo de contrarrestar el gusto vulgar e irreflexivo por el sensacionalismo con los instrumentos de la crítica y las aportaciones más personales.

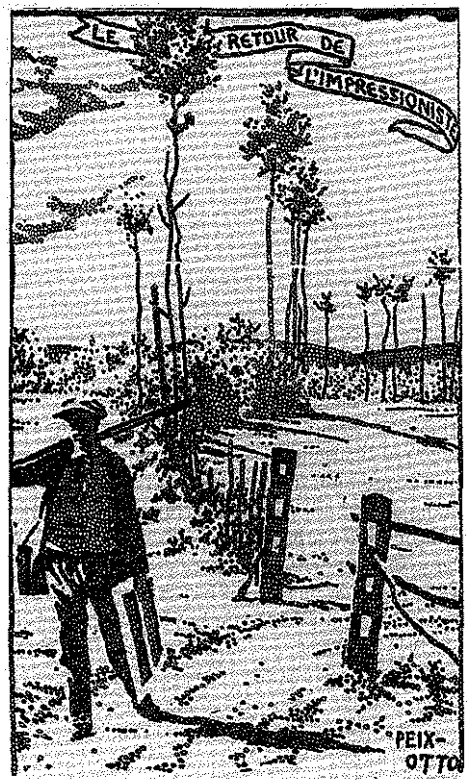
The Chap-Book abrió la marcha de la «literatura-duende» en mayo de 1894. Dos jóvenes graduados de Harvard, Herbert S. Stone y H. J. Kimball, fueron los editores a los que se sumó como redactor Bliss Carman, un romántico americano moderno, hasta que en agosto de 1894 Stone y Kimball se trasladaron de Boston a Chicago. Desde abril de 1896, Mr. Stone es el único director; ha dado a la revista una orientación algo diferente y ha doblado su precio y su extensión (10 centavos el número o 2 dólares al año).

The Chap-Book imita en su apariencia al libro popular barato de los viejos tiempos, tal y como lo llevaba el comerciante ambulante inglés a las gentes del campo como lectura de actualidad[1]. Sin embargo, su apariencia naíf no termina de encajar con el contenido del *chap-book*, hay poco en él de cocina casera; al contrario, va dirigido a *gourmets* acostumbrados a la mejor cocina de París y Londres y, mientras el caviar no sea considerado ingrediente habitual de la dieta media americana, difícilmente podrá tildarse de popular el contenido de *The Chap-Book;* éste se presenta incluso como americano en un sentido restringido, ya que su esfuerzo se dirige a poner en contacto a su círculo de lectores con lo más moderno del mundo cosmopolita.

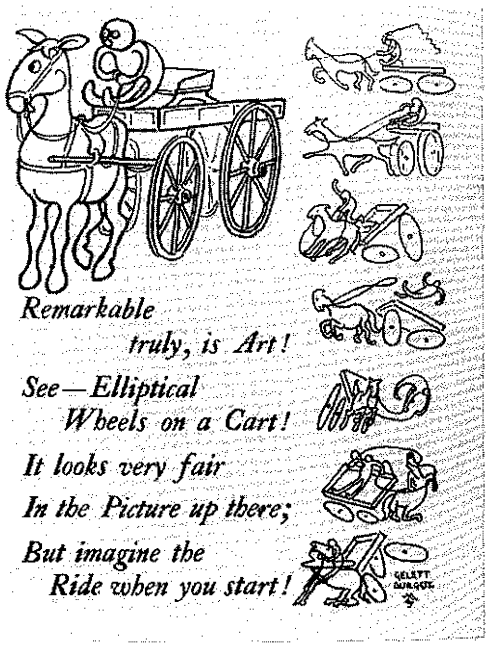
Una serie de conocidos escritores ingleses y franceses —*The Chap-Book* apenas conoce el nuevo arte alemán— ofrece análisis perspicaces o contribuciones poéticas. Anatole France, por ejemplo, diserta sobre Paul Verlaine y, junto a las creaciones poéticas de los jóvenes americanos Kenneth Grahame, Gilbert Parker y Bliss Carman, encontramos poemas de R. L. Stevenson, Henry James y W. Sharp, que también tratan ocasionalmente de los escritores del «Renacimiento belga».

Todo el panteón *fin de siècle* aparece a una luz crítica: Trilby, el cambiante y efímero Beardsley, y Wilde, junto a Maeterlinck, R. L. Stevenson e Ibsen. Aunque la tipografía es de buen gusto, las aportaciones artísticas de los creadores americanos

BIBLOSARTE



154. *Le Retour de l'impressioniste*, Ernest Peixotto, en *The Lark*, San Francisco, 1896.



155. *Remarkable is Art*, Gelett Burgess, ibíd., n.º 8.

BIBLOSARTE

son flojas, salvando los carteles publicitarios de Bradley; por lo que se refiere a artistas extranjeros, Valloton contribuye con retratos de Zola y Mallarmé.

The Chap-Book evita el riesgo de convertirse en una sentimental revista de bolsillo a la moda literaria cediendo ocasionalmente la palabra a los modernos para que ejerzan la aguda autocrítica: así, Hamilton W. Mable *(one word more)* y Norman Hapgood *(the intellectual Parvenu)* se expresan airada, despiadada y certeramente contra el manierismo decadente. La *short story* constituye otro importante antídoto contra la modernidad amanerada; es ésta una obra de arte genuinamente americana de la que encontramos toda una serie escrita por mujeres. Uno tiene la impresión de que la mujer americana, debido al ritmo enérgico del medio en el que vive, ha quedado a salvo de la tendencia a que la sensibilidad espiritual se derrame en la forma de un sentimentalismo plano y, por tanto, está especialmente dotada para captar y reproducir la psicología de la imagen momentánea.

Así, por ejemplo, Katherine Bates, Alice Brown y Maria Louise Pool ofrecen esas imágenes de la vida cotidiana de la ciudad y el campo en las que el lector europeo descubre un género especialmente atractivo de la literatura narrativa, fruto de la equilibrada mezcla artística de seriedad y amenidad, unida a una mirada perspicaz para el detalle y lo real.

Actualmente *The Chap-Book* lleva el subtítulo *A Miscellany and Review of Belles Lettres;* ha abandonado las frívolas maneras bohemias, y ha sustituido una gracia sin pretensiones por la seria trascendencia del órgano crítico que, por un lado, capta con viveza las sensaciones del instante y, por otro, exige de sí mismo y de sus lectores su capacidad de análisis y crítica.

Cuando *The Chap-Book* se puso de moda surgieron como hongos pequeñas revistas —la mayoría tan llamativas como incomestibles—. Salvo alguna publicación concreta, por ejemplo *The Philistine,* son sólo copias afectadas de *The Chap-Book*[2].

Sólo una de estas revistas puede reclamar para sí una relevancia autónoma: *The Lark* (La Alondra). Apareció justo un año después que *The Chap-Book* (mayo de 1895) en la editorial de W. Doxey, en San Francisco. Los fundadores y directores son dos jóvenes artistas californianos, Gelett Burgess y Bruce Porter que, como verdaderos humoristas, coinciden en pensar que, incluso en la California de la fiebre del oro, los mezquinos intereses cotidianos no deberían hechizar el alma.

Gelett Burgess oculta bajo la máscara del satirizador y caricaturista la receptividad natural de un estudiante en vacaciones que tan pronto recita «canciones estúpidas» o discute amenamente planes artísticos con «Vivette» —su delicada musa del Quartier Latin— como encuentra en los días nublados la delicada expresión poética para las pequeñas alegrías y tristezas del corazón humano.

Las *Elliptical Wheels* (fig. 155) nos ofrecen un buen ejemplo de las originales caricaturas de Gelett Burgess que, a decir verdad, en un primer momento producen una sensación extraña; también es creación suya la portada del primer número y una pequeña viñeta en la que se combinan un tren rápido, los postes del telégrafo y las nubes de humo para configurar un caprichoso detalle decorativo (fig. 157).

Su cara más seria la muestra en poemas como «Why not, my soul» y «Christmas in Town»:

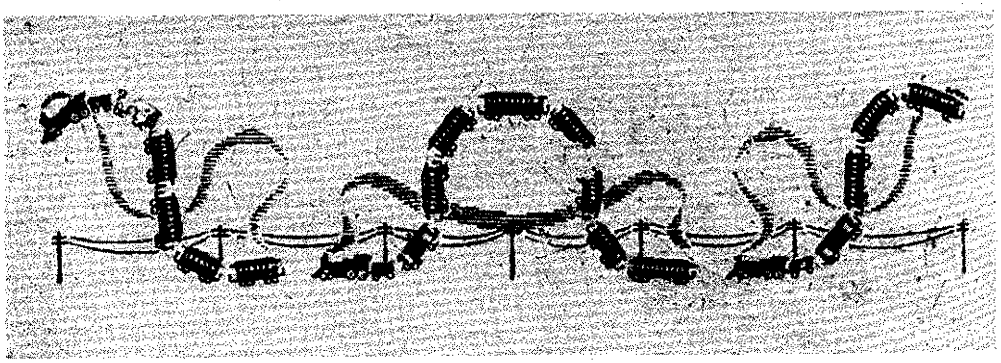
«Why not, my soul»

Why not, my soul?— why not fare forth and fly
Free as thy dreams were free!— with them to vie:
There thou wert bold— thou knew'st not doubt nor fear,
Thy will was there thy deed— ah, why not here?
Thou need'st but faith to carry thee on high!

A thousand things that others dare not try,
A thousand hopes thy heart doth prophesy,
Thou Knowest the Master Word, Oh, speak it clear!
Why not, my soul?

BIBLOSARTE

156. *Fauno tocando la flauta*, Bruce Porter, ibíd., n.º 11.



157. Gelett Burgess, *Apéndice*, ibíd., suplemento al volumen 1.

BIBLOSARTE

Let not this world of little things deny;
Break thy frail bonds and in those dreams rely.
Trust to the counsels of that other sphere;
Let that nigth's vision in the day appear.
Walk forth upon the water,— wing the sky!
Why not, my soul?

«Christmas in Town»

This is the magic month of all the year,
Holding the children's golden precious Day;
Of which, with eager eyes, we hear them say
«In three weeks,— two weeks,— one week't will be here!»

The sparkling windows of the shops appear
In fascinating wonder-bright array;
With holly and with greens the streets are gay;
The bustling town begins its Christmas cheer.
Now secret plots are whispered in the hall,
Mysterious parcels to the door are brougth,
And busy hands are half-done gifts concealing.
The Eve is here; with lighted tree and all!
And Santa Claus, with merry marvels fraught,
Before the dawn, across the roofs comes stealing.

El relato humorístico ambientado en el ferrocarril constituye una soberbia creación propia de un humor genuinamente americano, n.º 17 (1 de septiembre de 1896):

«The Pitfalls of Mysticism»

Monotony, C. P. R. R.,—a station and two small wooden buildings; a blank waste of prairie, a line of track, straight to the level horizon, a cloudless sky. The ogden Express, (East-bound) is waiting upon a siding. A distant whistle, a faint hum, a vibrant roar,—a pouding, rattling rush of noises, and the west-bound Chicago Limited throws itself alongside the station, panting and throbbing. The air-brakes settle back with along hiss, the escape-valve roars hoarsely, a cloud of vapor rising like the Genie emerging from the Bottle, while the locomotive drinks eagerly from the tank. Dusty travelers crawl from the coaches, and pace stiffly up and down the board walk, in the sunshine.

A young man with golf cap and cigarette, walks leisurely down the alley between the trains, and seats himself upon the steps of a vestibule of the Ogden Express. Directly opposite him is the platform of the last Pullman of the Chicago Limited. Through the door of this coach, enters to him, a young woman,—a lady, by every proof of face, dress and bearing. She holds in one hand a note-book of the Lectures of Vivekananda and stands by the iron rail of the platform after glancing frankly at the young man. After a minute she speaks,—always in a low, dreamy, almost impersonal tone and manner. He is Keenly sensitive, yet obviusly restrained, as if uncertain of the niceties of his replies.

She: Are you,—what is called conventional?

He: I beg your pardon,—are you speaking to me?

She: To you— yes, in a way. To the individual You, not to the personal You, though. Do you, Know what I mean?

He: Why, yes, I think so; —yet if I do know what you mean, there is no need of asking such a question, is there?

She: That's very true. Still, it was such an effort to speak at all. You might so easily have misunderstood me.

He: You can trust me,—we are of the same caste, I assure you,— and there are some things that even a man knows by intuition.

She: You think so? Then you think we can say we really think, without disguise, in these three minutes? The porter said we were to stay here only three minutes.

He: But why for only three minutes?

She: Ah, that's the mystery of it all! Why is it? Yet it were for longer, I would never dare speak to you at all. But it has seemed so strange to me,— these flying glimpses of people;— like images seem in a flash—light picture, and then fading away into nothing. I couldn't stand it. It seemed as if I must speak to someone, and say something *real*, and then be swept apart. What does it all mean? Do you think we have ever met before?

He: Why, yes,—I know it.

She: You feel it too? Oh, I wonder when! Perhaps thousands of years ago;—Who knows?

BIBLOSARTE

He: But we shall meet again, shan't we?

She: Ah, yes,—perhaps;— thousands of years hence, maybe. I wish I could feel sure of it!

He: I feel sure it.

She: Do you? I wonder how we shall know each other? If could only give you some word to know me by! Some message for you to keep! feel as if you were on some passing star, and I trying to speak to you, before you were swept away into space again. It's all like a dream! I wonder if you understand why I am talking to you like this!

He: I think I understand you better than you understand me.

She: Why? But there is the bell, and I shall never know —till the next time. Goob-bye! See, your train is moving, you must hurry! Good-bye! Oh, oh! get on your train, please! Oh, you will be left! Why don't you go? You *must* go!— There, the train has gone! What do you mean? you mustn't follow me, you will spoil everything. Oh, why did I being this! What are you going to do?

He: I am going to Ogden. I hope you will forgive me!

She: But you were on the other train!

He: For three minutes only. I have been in this car, four seats behind you, ever since we left Chicago.

Bruce Porter, conocido como hábil pintor formado en Europa en el gran estilo decorativo, revela también en sus creaciones éticas y poéticas una ambiciosa naturaleza idealista que siente una aversión irónica profunda por la falsa trivialidad. Sus propias obras como, por ejemplo, el prólogo a *The Lark* que aparece a continuación, le caracterizan mejor de lo que pueda hacerse mediante perífrasis:

«Hark! hark! The Lark at heaven's gate sings!»

A new note —some of the joy of the morning— set here for the refreshment of our souls in the heat of mid-day.

With no more serious intention than to be gay —to sing a song, to tell a story;— and when this is no longer to our liking, —when the spring calls, on the road invites,— then this little house of pleasure will close its doors; and if you have cared for our singing, and would have more of it, then you must follow us a-field.

For, after all, there's your place and ours — there you may hear the birds calling, and see trees blowing, and know the great content of the earth. Meanwhile, shut in the town, we shall blow our nickel pipe, to make you believe it is a reed, and that you dance, garlanded, to its piping.

De sus dibujos (fig. 156) hemos reproducido aquí el *Fauno tocando la flauta* (considerablemente reducido).

Willis Polk, Ernest Peixotto y Florence Lundborg han aportado su contribución a *The Lark* en calidad de ilustradores auxiliares. Peixotto realiza variaciones muy ingeniosas sobre el tema de la alondra, que aparece representada en la portada de la revista según diversas citas de poetas conocidos. También es obra suya la ingeniosa ocurrencia de *Le Retour de l'impresioniste* (fig. 154).

La presentación de *The Lark* es deliberadamente simple; el papel es amarillo y tan fino que sólo puede imprimirse por una cara. Pero a pesar de esta ingenuidad aparentemente intencionada y a pesar también de la gran formación literaria previa que presupone *The Lark*, hay en ella un auténtica libertad de espíritu artística. Aunque las bromas de Burgess resulten a veces corrosivas y extrañas, su sentido del humor, capaz de elevarse sobre las eventualidades de la vida, libra una batalla fresca y jovial contra la cansina y autocomplaciente pose *fin de siècle*. Creo que el idealismo pasado de moda de estos valientes luchadores del lejano oeste merece nuestro cordial aplauso.

Si el auténtico sentido y la tarea —casi diríamos ética— de un *chap-book* americano consiste en oponer al ajetreo cotidiano, falto de todo sentido del humor, la espontaneidad abierta del artista ante la vida, entonces *The Lark* es la mejor de las revistas existentes de este género.

BIBLOSARTE

Notas

[1] Cf. John Ashton, *Essai über Chap-Books* en *Ch. B.*, III.

[2] Mencionaré algunos títulos para no descuidar la tarea de describir esta flora (casi todos ellos en formato octavo):

Boston: *Miss Blue Stocking; Paragraphs; The Truth in Boston; The Black Cat; The Shadow.*
Cincinnati: *The New Bohemian; The Blue Book.*
Nueva York: *Chips; The Philistine; Whims.*
Kansas: *The Lotus.*

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

31. Las pinturas murales del salón del Ayuntamiento de Hamburgo (1910)

El profesor Hugo Vogel pintó la serie de pinturas murales del gran salón del ayuntamiento de Hamburgo en una época crítica de transición en el estilo monumental histórico. La pintura histórica empezaba a participar en la transformación estilística que se abría paso en la historia escrita; tanto en una como en otra se intentaba avanzar desde la narración individual de carácter político-anticuario hacia una visión de conjunto «de amplias miras», centrada en periodos culturales completos y capaz de acuñar nuevos tipos. Con el paso de los años, el artista y su comitente fueron tomando conciencia de esta situación problemática y se esforzaron por encontrar un equilibrio entre elementos estilísticos antiguos y los nuevos con todos los medios a su alcance. En este contexto se pone de relieve una contradicción temática y formal que permite entender con mayor claridad el sentido de esta lucha por el estilo; esta contradicción es patente en los contrastes entre técnica y contenido, los cuales son síntomas orgánicos de una misma crisis del gusto: el universo histórico de las figuras debía ser dibujado con una punta afilada, como en el antiguo arte expresionista narrativo; por el contrario, el trasfondo paisajístico exigía el arte impresionista de los efectos a distancia: el pincel grueso que extiende los tonos cromáticos sobre la superficie creando una atmósfera anímica.

Mediante la hábil manipulación de ambos medios expresivos, el pintor alcanza un compromiso estilístico que despierta la seductora impresión de la cooperación entre el hombre y el paisaje. El cometido de las declaraciones oficiales que se realizaron con motivo del descubrimiento de las pinturas en junio no era, por supuesto, constatar la insuficiencia de este compromiso. Como es habitual, el rito del ensalzamiento público se realizó con la condecoración del Estado y la «apertura de una nueva página en la historia», acompañada por una bien organizada salva de gloria en la prensa. Más tarde, en Navidades, este acaloramiento festivo dio todavía un fruto menos efímero, que es de interés científico; en su lujosa obra[1], Richard Graul apoyó el éxito de ésta con los medios de la investigación histórica, y lo hizo con tanta habilidad que las notas apaciguadoras que arrancó a la trompeta de la fama obligan a replicar desde la historia del arte con un análisis más imparcial de este problemático intento. Aunque sólo sea para que el éxito del hamburgués no alimente el rechazo de la tensión psicológica para un nuevo estilo monumental histórico.

Al contemplar el ciclo pictórico de las cinco fases culturales de Hamburgo según la consigna de sus admiradores, ¿dónde reconocemos los síntomas del progreso del estilo monumental? Probablemente, sobre todo, en la eliminación de los excesos de la gestualidad, los elementos ornamentales y el fondo, introducidos en la pintura procedentes del teatro. En lugar del extraño estilo patético de grandilo-

BIBLOSARTE

cuente expresividad, aparece una humanidad sintética y serena cuyos caracteres más elevados, claros desde el interior, pueden prescindir del adorno anticuario o alegórico. Tampoco necesitan ya la caracterización del decorado para simular la autenticidad del color local. Los motivos del paisaje local proporcionan un horizonte unitario para las cinco escenas simbólicas de la tierra autóctona. Objetivamente, parece evidente que la idea y la realización de este tratamiento del fondo son un hallazgo artístico. Un impresionismo agradablemente pasteurizado satisface las exigencias decorativas del gran arte mural y, al mismo tiempo, llena el salón del ayuntamiento de una atmósfera gris azulada que hace estilísticamente convincente la inexpresividad espiritual de sus habitantes, como si fuera la consecuencia de la atmósfera nebulosa de la Baja Sajonia; se disfruta de la tranquilidad del conjunto, tanto más cuanto que temíamos encontrar el agitado didactismo de las *Historias de Düsseldorf*. Pero ahora, una vez que el pintor se ha «purificado» en París de las «veleidades de Düsseldorf», el paisaje y las figuras han hecho suyas las mejores maneras monumentales.

La primera pintura, un paisaje primitivo despoblado, promete —lo que no se verá satisfecho— una transformación y una espiritualización estilística de los elementos decorativos del paisaje. Quisiéramos admitir que el gris ambiente otoñal —de acuerdo a las explicaciones del propio artista— es el *símbolo, no precisamente profundo, de los tiempos prehistóricos [[graue Vorzeit]]*.

La segunda imagen del tiempo pasado obligaba al pintor a superar los límites de una capacidad meramente decorativa. En un primer momento, la neutralidad psicológica de las figuras de la «era prehistórica» no carecía de atractivo; no en vano Puvis de Chavannes había enriquecido el vocabulario de la pintura monumental oficial con los efectos de una humanidad calma y recogida. Las figuras de Vogel se benefician de ello al abandonar la animada gesticulación; pero, mientras que en el caso del francés la serenidad externa se manifiesta con contención característica del hombre reflexivo, los pescadores de la era prehistórica parecen presos de la apatía de los modelos espiritualmente ausentes. Incluso si evitamos una comparación con Feuerbach, no parece que la musculatura rutinariamente dibujada de los hombres que empujan el bote transmita ninguna energía a ese objeto inanimado. De todos modos, todavía podemos aceptar la imagen del grupo, agradablemente compuesta y organizada en términos académicos, pues interpreta la opresión del hombre primitivo como su situación anímica característica frente al alborear de la cultura.

Pero el vacío y el silencio ya no desempeñan ninguna función atmosférica en la imagen central: el «Comienzo de la cultura cristiana»; aquí hubiera sido necesario un discurso contundente. Originariamente, la composición estaba separada en dos escenas por la mitad superior de la puerta; a la izquierda un conde palatino con séquito de caballeros, a la derecha el obispo culminando la conversión de los paganos con el bautismo. Más tarde, se satisfizo razonablemente el deseo del artista de contar con una superficie unitaria retirando la división de la mitad superior de la puerta que le oprimía. El pintor rellenó el hueco resultante con una procesión de figuras vestidas de blanco portando el «cofrecillo dorado con las reliquias de san Pedro» (Graul). En el último momento cambia la acción principal: le es arrebatado el recién bautizado al obispo, de tal modo que la mímica propia del acto bautismal se atrofia en un gesto retórico carente de contenido; ahora ha de predicar por encima del espacio que ha quedado libre en dirección a una reunión de hombres y mujeres que están de pie en un pantano. Graul justifica la evidente vacuidad de la acción principal diciendo que el bautismo «se ha convertido poco a poco en un tema algo banal de la pintura histórica popular que ha perdido mucha de su solemnidad debido a la repetición frecuente». *El decorador puede temer el asunto ya gastado*, pero no así el artista plástico, siempre y cuando la recreación de un motivo tradicional constituya para

BIBLOSARTE

él únicamente el pretexto para desplegar el impulso íntimo que aspira lograr una expresión intensificada. Ciertamente, el temperamento ecléctico de Vogel le preserva de semejante combate por una expresión más sublime e intensa; al contrario, tiende a verter agua en el vino de los maestros de la tradición; este proceso de entibiamiento se detecta aquí con claridad, ya que ha utilizado como modelo una pintura concreta de Puvis de Chavannes: el encuentro de la pequeña Genoveva con san Germán en el Panteón de París. Ambas pinturas murales tratan el motivo de un santo obispo que realiza una ceremonia solemne entre grupos de devotos; en el caso del maestro francés, la imposición santa de las manos parece traspasar el flujo espiritual a la niña y a su comunidad, la cual enmudece llevada de una profunda emoción. El silencio que la envuelve es sólo el síntoma de un acontecimiento religioso concreto, y la conmovedora y duradera fuerza expresiva de aquella «armonía atmosférica» demanda la voluntad de compartir este sentimiento en un rapto de adoración. Pero servirse de ella solamente por su atractivo estético, evitando corporeizarla porque se es incapaz de estar a la altura requerida, tiene como resultado que los valores expresivos conmovedores de una experiencia colectiva quedan reducidos a la etiqueta vacía de un arte servicial. Además, el desplazamiento involuntario del acento de esta inhibición expresiva resulta sintomático de la superficialidad del proceso creativo: el obispo ya no puede llamar nuestra atención hacia la derecha con su actividad bautismal, el foco principal se mueve hacia el centro de la imagen, a la procesión de la que ahora el obispo parece ser el guía. Para cualquier espectador, el símbolo de la aparición de la cultura cristiana —el «más importante punto de inflexión en la historia del terruño patrio»— es en esta escena la instauración del culto a las reliquias bajo la protección del poder mundano.

El resplandor dorado del relicario, encumbrado sobre el escudo de Hamburgo de la puerta como punto central arquitectónico del conjunto, revela al estudioso reflexivo que someter las realidades de la historia al servicio de los objetivos artísticos no supone para el artista, como podría pensarse, su emancipación del estilo histórico de talante anticuario. Las vestimentas y los objetos litúrgicos tienen su propio valor, no son simples valores cromáticos ni cadencias lineales. Para aquel que recuerde cómo en otro tiempo Carl Gehrts describió en este lugar la victoria de la Reforma, le parecerá que la superación de la «locuacidad agitada» del discurso religioso constituye una victoria de las sutilezas de taller sobre el carácter de la historia por la que se ha pagado un alto precio.

La crisis estilística por la que atravesaba el artista debía plasmarse en la tercera pintura mural, tal y como seguimos con las reproducciones de Graul. Ahora, en el «Hamburgo antiguo», ya no deben convertirse en un principio estilístico dominante ni las figuras caracterizadas por el vestuario ni el espíritu popular. El intento banal consistió en simbolizar el ambiente hanseático yuxtaponiendo el realismo moderno de un pueblo de pescadores a la indumentaria medieval; el resultado final —después de que este compromiso se hubiera pintado sobre la gigantesca pared y de que se hubiera manifestado su inviabilidad— fue el contrario del esperado. Triunfó el espíritu popular; con grandes pérdidas que no es necesario lamentar: sólo desaparecieron las trivialidades propias de un libro de bocetos, indignas de ser ampliadas.

Con todo, esta pérdida no ayuda a los supervivientes a alcanzar la grandeza interna que requerían. En la esquina izquierda, dos grupos de hombres subrayan el espíritu emprendedor del comerciante hanseático: un propietario de edad, cubierto con una larga túnica y rodeado de un par de indiferentes hombres del puerto, intenta llegar a un acuerdo sobre el contenido de un pliego con un hombre con aspecto de marinero; al mismo tiempo, detrás de esta escena otras cinco personas amenazan con dos cajas y tres sacos la estabilidad de una inviable embarcación de vela. Otros barcos, entre medievales y modernos, decoran una ribera enmarcada por una reluciente panorámica urbana en tono gris

BIBLOSARTE

azulado. Está claro por qué la eliminación de personajes no contribuye a la selección orgánica de aquéllos más adecuados a la supervivencia monumental; la simplificación de tipos no apremia la urgencia creativa del artista. Ninguna agónica profusión de una experiencia interior le obligó nunca a responder con la síntesis —la verdadera marca del genio— con que las creaciones de la fantasía soplan en el simbolismo intuitivo de una humanidad ideal. Por ello, aquel experimento emprendido en la cuarta pintura, consistente en describir una época histórico-cultural prescindiendo de los medios convencionales de la vestimenta y los ademanes, sólo pudo dar como resultado una especie de descripción mimética de la región a tamaño natural, cuyo contenido parece más propio de la ilustración sin pretensiones de un libro.

Sin embargo, se requería aún —en la quinta pintura, hoy desaparecida— el experimento de abandonar a gran escala las formas habituales del elevado arte monumental, arrojando la sobriedad vernácula en favor de un panorama completamente libre de figuras. En su estado actual, la escena resulta una apoteosis perfectamente acabada de la vida popular moderna; hombres con sueste, marineros que enarbolan banderas y una mujer en primer plano vestida con el traje típico del Vierlande, la cual sorprende por su falta de monumentalidad; hasta tal punto carecía el pintor del sentido de la auto-crítica que permitió que un hervidero de figuras propio de un cuadro de costumbres en San Pauli se presentara ante el público en un contexto monumental, un abuso por el cual ha expiado con su muerte bajo las corrientes del río de Hamburgo.

Toda esta fatal crisis de estilo que recorrió el pintor era provechosa desde un punto de vista subjetivo, y respetable desde un punto de vista objetivo, siempre y cuando el artista y sus amigos hubieran hecho desaparecer discretamente los testigos de este proceso por el que el pintor, después de un largo proceso creativo, hizo el irresponsable intento de inflar las banalidades de la pintura de género hasta alcanzar la grandeza monumental. Por el contrario, Graul presenta en el formato más grande posible los elementos que fueron eliminados y que prueban la falta de autocrítica artística, no distanciándose adecuadamente de ellos. El propio artista oculta su claudicación como creador épico, presentándose como el pintor de atmósferas paisajistas decorativas; la imagen del puerto, colocada de manera flotante y que ya no somete a prueba alguna a la capacidad creadora de movimiento y figuras humanas, resulta interesante desde un punto de vista temático; además, al compensar la vacuidad de contenido de la totalidad mediante la amplia corriente del agua brillante del Elba, enmascara el que los componentes aislados no han experimentado el proceso de clarificación que hubiera resultado de una unificadora refundición estilística.

De este modo, el estilo histórico-monumental de Vogel dice su última y sintética palabra con la renuncia al medio expresivo más peculiar y elevado de la historia: la humanidad animada. Los valores atmosféricos del paisaje distraen hasta tal punto al espectador de la falta de energía de las restantes figuras de la pintura mural que, gratificado por la sugestión visual, deja de preguntarse si esta *suite* pictórica transmite la energía figurativa necesaria para un gran formato.

Todo aquel que acepta el cargo de proclamar la historia de manera representativa se obliga con ello a funcionar como un órgano de la memoria social al que, a la hora de reflexionar sobre los momentos esenciales del desarrollo, ha de ayudar el auto-conocimiento que mira al pasado. Ahora bien, si este tríptico gigantesco, integrado por el idilio costero, la ceremonia religiosa y el lugar de desembarco, simboliza adecuadamente la quintaesencia de la cultura de Hamburgo, eso significa que en el ejercicio más elevado de su memoria, ni a los hamburgueses y ni a su órgano elegido se les ha ocurrido nada conmovedoramente grandioso, ni siquiera algo humanamente esencial que justifique una ejecución tan monumental. Es evidente que Graul no capta esta falta de relevancia; celebra la decoración mural como una «epopeya grandiosa», como un

BIBLOSARTE

«canto elevado a la cultura de la cuenca del Elba» que despierta un «sentimiento entusiasta por el gran Hamburgo».

Parece que Hamburgo comparte el dictamen optimista y ampuloso de este problemático intento de compromiso; los institutos de Hamburgo ya están decorados con heliograbados que, sin el efecto cromático, meritorio desde un punto de vista decorativo, han quedado reducidos al cuestionable valor explicativo pantomímico de la escena. Es de esperar que la situación financiera impida un monopolio estatal de la gloria de las pinturas del ayuntamiento de un carácter tal que todavía se abastezca a otros círculos más amplios de jóvenes en formación con sucedáneos pseudo-monumentales del conocimiento realmente grandioso del pasado. Ciertamente, el espanto ante el falso entusiasmo como reacción contra la retórica histórica anterior constituye un fenómeno comprensible de los tiempos que corren, pero estas indigestiones son pasajeras; la época de Goethe esperaba aún que las obras de arte «emocionaran y fueran provechosas». Podrían retornar tiempos semejantes. En el libro aún no escrito de las modas espirituales del siglo XX, en el capítulo dedicado a la influencia del fatigado hombre trabajador sobre la cultura artística, debería decirse: «De la emoción al incentivo». Entonces la decoración mural del ayuntamiento de Hamburgo ofrecería un objeto muy instructivo para el estudio de la psicología social de una época que se contentaba con «evitar algo peor» donde tendría que haber exigido categóricamente lo más sublime.

Notas

* [N. del T.]: En alemán, *grau* = gris; *Vorzeit* = tiempo pasado; *graue Vorzeit* = tiempos remotos, prehistóricos.

[1] Richard Graul, *Die Wandgemälde des grosses Saales im Hamburger Rathus*, Leipzig, 1909.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

32. Exposiciones de pintura en la Casa del pueblo *(Volksheim)* (1907)

La exposición de jóvenes pintores —la única que se ha celebrado este año— ha confirmado el éxito de anteriores eventos de este tipo. En cinco semanas, aproximadamente, se vendieron seiscientas sesenta y siete pinturas. Sin embargo, al surgir a continuación el plan de una exposición dedicada a Rembrandt, se presentaron obstáculos y dudas que no se han podido superar a pesar de haberse debatido exhaustivamente.

Quisiera resumir en un par de líneas las consideraciones que en el segundo estadio de nuestros esfuerzos artísticos me impiden, a nivel personal, estimular el espíritu popular mediante sucedáneos. Participé sin remordimientos de conciencia histórico-artísticos en el primer paso negativo de mi servicio, consistente en presentar batalla al mal gusto provinciano contra el que la Casa del pueblo ha arremetido activamente con los boletines juveniles. Siempre es meritorio dejar que el aire fresco entre en aquellos hogares donde reina un ambiente sofocante. En un segundo estadio, colaboré incluso en la exposición dedicada a Durero que tenía por objetivo: «Acercar el arte al gran público con reproducciones»; sigo pensando que las reproducciones a color de los bocetos de Durero son, por su índole peculiar, lo mejor con lo que podemos contar y, si no han producido el efecto deseado, ello se ha debido precisamente a la falta de un intérprete permanente que, desviando la atención de la dura y ajena cáscara histórica, permita a los espectadores experimentar el componente humano de carácter general. En el caso de Rembrandt, tropezamos con la misma dificultad. El hecho de que viviera ciento cincuenta años después que Durero no nos lo hace próximo sin más; nos siguen separando de él doscientos cincuenta años. Pero, dejando a un lado el revestimiento histórico, se nos ofrecen dos tipos de sustitutos previstos por nosotros para una exposición que se diferencian por su estilo: la fotografía y la diapositiva.

Fue descubriendo el color en la oscuridad como Rembrandt encontró un nuevo instrumento de expresión cromática en los mismos tonos medios que la fotografía devora; del mismo modo, sus aguafuertes fueron creados para que, sostenidos en la mano como pequeñas imágenes en blanco y negro, transmitieran la grandeza de una imagen interior —exactamente el proceso contrario que produce la tosca ampliación mecánica—. El resultado es un monstruo hidrocéfalo a partir del cual el espectador deberá imaginar algunos de los efectos más monumentales jamás conseguidos con un retrato escultórico de pequeño formato. El único camino moralmente justificable para acercar a Rembrandt a todos aquellos que ansían mejorar su formación en Mühlenweg* sería quizá sentarse en torno a una mesa con un grupo de ellos (hasta diez personas) y contemplar juntos los aguafuertes originales, pues, en

BIBLOSARTE

realidad, incluso los mejores heliograbados enturbian la obra. El que éstos fueran recibidos con cierto deleite no puede ser un factor determinante para nosotros; no podemos considerar la satisfacción resultante de llenar el hueco con falsos alimentos como un síntoma de una alimentación espiritual sana. Con semejantes éxitos aparentes realizados en masa apenas se sofoca el deseo que hubiera debido estimularse: ir al museo a ver los originales. Un procedimiento mediante sustitutos que nos ahorrara el esfuerzo de recorrer el camino hasta el Glockengiesserwall** tendría que ser calificado como la eliminación planificada de la formación espontánea y eficaz del interés artístico. Por lo menos, así es como considero, en mi calidad de juez e intermediario de la cultura artística, nuestro afán de difundir el arte.

Sin embargo, en el caso de Meunier me parece que con la visita en grupos se ha intentado por primera vez poner en práctica el método más natural y fructífero. ¡Continuemos en esa dirección!

Notas

* [N. del T.]: Calle de Hamburgo en la que estaría la Casa del pueblo.

** [N. del T.]: Calle de Hamburgo en la que está la pinacoteca de Hamburgo.

BIBLOSARTE

33. Una biblioteca heráldica (1913)

En la tarde del 11 de enero [1912] los miembros de la Sociedad de Bibliófilos de Hamburgo vieron cumplida una de sus aspiraciones, lo que ocurre raras veces: conseguir generar la impresión de un ambiente hogareño privado en el que se integra de manera realmente orgánica la biblioteca, amorosamente cuidada. En este sentido, la biblioteca del Sr. Paul Trummer en Wandsbek hace gala de un carácter científico estricto y, si se quiere, constituye un sobrio elemento auxiliar en el terreno, en sí mismo árido, de la sigilografía. Éste es un ámbito que su dueño domina tanto en calidad de coleccionista sacrificado y hábil como en calidad de dispuesto conocedor científico. De este modo, el propietario, que no sólo es dueño de una cuadra de carreras, sino también jinete aficionado de primera fila, irradia un alegre entusiasmo que otorga una vivacidad natural a sus miles de sellos y cientos de valiosos infolios. Cuenta con cuarenta o cincuenta mil sellos que van del siglo VIII al XIX (aproximadamente 4.000 son originales), entre ellos 900 números de sellos imperiales alemanes y de casi todas las familias principescas alemanas de la alta y la baja nobleza, de las ciudades y del episcopado alemán desde el siglo II en adelante; constituyen una sección aparte los sellos ingleses medievales y de la Edad Moderna. La colección de documentos abarca 1.000 números aproximadamente, desde el siglo XII al XVI; hay un documento arzobispal de Colonia del año 1190 que es especialmente bello. A esto hay que añadir 35 cartas lujosamente decoradas con escudos de armas pertenecientes a emperadores y príncipes alemanes, junto a las que se disponen volúmenes recopilatorios (40) con hojas sueltas y fotografías de obras de arte medievales. La biblioteca (cerca de 1.800 números con 2.500 volúmenes, aproximadamente) abarca todas las ramas de las ciencias históricas auxiliares. Cuenta con la mayoría de los libros nobiliarios conocidos, españoles, portugueses, holandeses, daneses, belgas, italianos y suizos, que uno sólo puede encontrar en las principales bibliotecas y no siempre; entre ellos, rarezas como el libro nobiliario de Zurich, obra de Meyer de 1605, y el gran libro nobiliario ruso en diez volúmenes. A esto hay que añadir al material manuscrito como, por ejemplo, un infolio de finales del siglo XVII que contiene monumentos funerarios de Brujas con escudos a color que destacan por su belleza. Por lo que se refiere a las publicaciones útiles de sigilografía, prácticamente no se echa de menos ningún trabajo reciente de importancia; de los antiguos sólo se han reunido aquellos que poseen valor científico por contar con reproducciones fiables (como, por ejemplo, la obra de 1639 de Oliver Vredius sobre los sellos del conde de Flandes); tampoco falta una pequeña colección de monedas (bracteadas) y vaciados de medallas. Cuenta con las publicaciones de todas las sociedades heráldicas alemanas.

BIBLOSARTE

Cuando volvíamos a casa, ya tarde por la noche, alguien dijo que el Hamburgo agradable y diletante, con su tendencia a satisfacerse con «prometedoras iniciativas» y abandonarlas como tales, tiene mucho que aprender de nuestro hamburgués de Wandsbek que ha conservado felizmente el prototipo del ilustrado amante del saber, pasado de moda y refinado, para el que sumergirse en la obra científica significa, en concreto y con toda llaneza, el descanso de su trabajo profesional como comerciante y, al mismo tiempo, una actitud de sacrificada fidelidad.

BIBLOSARTE

34. Un fresco redescubierto de Andrea del Castagno (1899)

En la tercera capilla de la nave lateral izquierda de la Santissima Annunziata en Florencia había hasta hace poco sobre el altar un lienzo gigantesco de Bronzino con los horrores del Juicio Final. Tras esta pintura se escondía un fresco de Andrea del Castagno, uno de los grandes precursores del primer Renacimiento (nacido en torno al 1410 y muerto en 1457). Vasari aún pudo verlo antes de 1550, pues sólo en la segunda edición de sus *Vite* de 1568 dice: «Ma questa pittura, essendovi stata posta sopra dalla famiglia dei Montaguti una tavola, no si può più vedere». El mérito de haber comprendido correctamente la importancia de este pasaje de Vasari y de haber encontrado la capilla de los Montaguti, corresponde al doctor Heinrich Brockhaus, director del Instituto de Historia del Arte de Florencia, abierto hace año y medio. Gracias a la amabilidad comprensiva y solícita de las instancias religiosas y mundanas, el señor Marcuard, miembro florentino de la comisión para el instituto, consiguió acto seguido la autorización para retirar el Bronzino.

El 3 de junio de 1899, a las dos y media de la tarde, se consiguió, tras un intenso trabajo, retirar la pintura de su sitio y, efectivamente, el fresco de Castagno despertó de un sueño de trescientos años, sorprendiendo gozosamente a un reducido número de amantes del arte allí presentes.

El fresco coincide por completo con la descripción de Vasari: en el centro, en la parte de abajo, aparece san Jerónimo cuya cabeza, de rasgos amarillentos y ascéticos, vuelve hacia lo alto con profunda emoción, al tiempo que levanta la mano izquierda en actitud de sorpresa ante el milagro de la Santísima Trinidad que puede verse arriba, entre las nubes. A la derecha y a la izquierda aparecen tres figuras femeninas, voluminosas y envueltas en capas, cuyos rostros sólo se divisan en un perfil de duro trazado repitiendo el motivo del asombro, en cierto modo como en un eco apagado. Tal y como destaca correctamente Vasari con su incomparable compresión artística, la Santísima Trinidad es una obra maestra de la perspectiva: Dios Padre, rodeado por una capa roja, sostiene con los brazos extendidos a Cristo en la Cruz, en parte imponiéndose y en parte protegiendo; la paloma del Espíritu Santo revolotea sobre la cabeza del Redentor que, emergiendo de una corona de rojas cabezas de ángeles, se hace visible en un fuerte escorzo, con la cabeza y el torso inclinados hacia delante. La *Trinità* de Masaccio en Santa Maria Novella es el inconfundible modelo de Castagno; pero Andrea ha intentado seguir desarrollando la composición plástica con carácter de relieve hasta convertirla en una imagen pictórica espacial. Uno no puede por menos de admirar cómo Castagno, gracias a su originaria fuerza monumental, logra transmitir al conjunto un tono de profunda seriedad religiosa, al tiempo que domina virtuosamente un problema de perspectiva.

BIBLOSARTE

Los colores están relativamente bien conservados, sólo el azul se ha oscurecido considerablemente. El fresco de la Annunziata no alcanza la grandeza monumental de la *Última Cena* de Sant' Appollonia, la famosa obra de Castagno, pero probablemente ofrece un excelente ejemplo del periodo de evolución posterior del maestro. Hay que felicitar al Instituto de Historia del Arte por este descubrimiento (en el auténtico sentido de la palabra); ojalá coincida aún más a menudo con los florentinos en el cumplimiento de su más hermoso deber, despertar el pasado grandioso a una nueva vida.

BIBLOSARTE

35. Breve discurso de bienvenida pronunciado con ocasión de la apertura del Kunsthistorisches Institut en el Palazzo Guadagni en Florencia, el 15 de octubre de 1927 (1927)

Señoras y señores:

Estimado público, es para mí un gran honor y un motivo de satisfacción personal aún mayor el poder agradecerles de todo corazón su asistencia en nombre del Comité de la Asociación para el Mantenimiento del Instituto de Historia del Arte de Florencia.

Resulta muchísimo más humano tener por delante un futuro dichoso dedicado al trabajo que contar con tiempos en los que las posibilidades de entendimiento estén seriamente restringidas, como ha sido el caso hace doce años y medio. Ninguno de nosotros podrá olvidar aquella época ni tampoco querrá hacerlo; pero tampoco habrá nadie —a quien le importe Europa— que no se una a nosotros para saludar alegremente el presente día que da a este Instituto una señal imprevista para continuar con el trabajo. Nuestros adeptos sabrán cuánto agradecimiento esconden estas breves palabras; aquellos que nos han ayudado, los colegas-*galantuomini*, cuando menos tendrán ocasión de oír hablar de ello muchas veces. No olvidaremos nunca que el gobierno italiano ha respetado el privilegio de la extraterritorialidad de una legación acreditada en la intemporalidad de la ciencia, como es nuestro Instituto, que siempre ha estado dedicado exclusivamente a la ciencia en sí misma, aunque sin negar tampoco su dirección germánica.

En nuestras raíces estamos adscritos a un poder suprapersonal que no conoce vencedores ni vencidos, sólo servidores eternos; por este motivo, el Instituto no es para nosotros un instrumento de la propiedad sino de la musicalidad: todo aquel que se crea capaz de ello puede tocar con él; tan sólo ha de procurar dejar este instrumento en el mejor estado a sus sucesores, dentro de la ininterrumpida sinfonía del adiós de la vida. Éste era el credo de Schmarsow, de Bayersdorfer, de Marquardt, de Brockhaus, Gabelentz y, sobre todo, de nuestro Bode; asimismo, estamos convencidos también de que este mismo credo de idealismo abnegado impera tanto en el caso del excelente director como en el de sus colaboradores.

Para el comité sólo puede haber una directriz: apartar todos los impedimentos y las dificultades superables que se interpongan en el camino que sigue el Instituto, llevado de una satisfactoria tendencia al crecimiento. Por ello, es una cuestión vital para esta institución el que la colonia alemana en Florencia se implique de corazón en esta tarea, cosa que esperamos que así sea. Queremos que se desarrolle aquí un sistema de calefacción central espiritual para todo aquel que investiga, y pedimos su colaboración tanto para conseguir los elementos caloríficos externos y reales como por lo que respecta al ardiente entusiasmo interior.

Para terminar, descendamos desde el éter hasta

BIBLOSARTE

el pavimento de la realidad: la excitante historia por entregas de los «Alemanes florentinos», que hemos ido leyendo hasta 1915, sufrió una lamentable demora, felizmente superada ahora. Hoy comienza un nuevo capítulo: «continuará». *Si continua —¡coraggio!— ¡ricominciamo la lettura!*

BIBLOSARTE

36. A la memoria de Robert Münzel (1918)

La Biblioteca Municipal, la Sociedad de Bibliófilos (Gesellschaft der Bücherfreunde) y la Fundación Científica de Hamburgo (Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung) comparten el mismo dolor por la pérdida de Robert Münzel: estas tres instituciones han perdido con él la encarnación y el símbolo de la fuerza viva que, con la armonía de su entusiasmo convertía el curso cotidiano desde la más insignificante tarea hasta la gran idea en una meta, alentando ejemplarmente a todo aquel que tuvo ocasión de trabajar con él. Así surgió en el círculo de sus agradecidos amigos y colaboradores el deseo de mantener la memoria de su figura más allá de la muerte.

Casi inmediatamente después de su funeral, el señor alcalde doctor von Melle expuso la idea de encargar la redacción de un escrito dedicado a honrar la memoria de Münzel; la Sociedad de Bibliófilos, a la que manifesté este deseo, lo aprobó con entusiasmo y, de este modo, nuestra sociedad pudo hacerse cargo de este deber de honor y cumplirlo con el apoyo económico de la Fundación Científica. Estoy seguro de que el presente escrito dedicado a su memoria, que hoy tengo el honor de hacerles llegar, va a ser recibido por ustedes con tristeza y alegría a un tiempo, pues gracias a él podemos rendir los últimos honores literarios a nuestro amado presidente.

Fritz Burg, Albert Köster, Karl Meinhof, B. A. Müller, Karl Rathgen y yo nos hemos unido para presentar brevemente a Münzel como hombre y como erudito a la luz de la amistad respetuosa. A este escrito se añade, como monumento material, su biblioteca selecta que hemos conservado para el público en general. Existía el riesgo de que se dispersara debido a la última voluntad que el capitán Münzel añadió, el tercer día de movilización en 1914, a su testamento fechado el 7 de mayo de 1908: «Se venderá mi biblioteca, a la que he amado mucho; el producto de la venta recaerá sobre mi propio patrimonio». Pero esta última expresión de su voluntad dejaba aún un camino abierto a sus amigos para evitar la dispersión de la precisa herramienta de investigación de Münzel; la Sociedad Científica tuvo a mucha honra erigir a su estimado socio un monumento en Hamburgo, monumento humilde aunque dotado de palabra viva y dedicado a su extraordinaria erudición, de este modo adquirió la parte clásico-filológica de su biblioteca cediéndola en calidad de regalo al Estado.

Gracias a esta adquisición los medios formativos de Hamburgo se ven felizmente enriquecidos, pues de las aproximadamente mil obras clásico-filológicas adquiridas a la riqueza de nuestra Biblioteca Municipal le faltan unas doscientas cincuenta aproximadamente, mientras que las restantes setecientas cincuenta obras impresas constituyen la base ideal para una biblioteca dedicada a la investigación de la cultura de la Grecia antigua; en un principio, el seminario de Europa Oriental del Instituto Co-

BIBLOSARTE

lonial de Hamburgo (Österuropäisches Seminar des Hamburgischen Kolonialinstituts) tomará esta parte bajo su custodia y se servirá de ella. La esperanza de los fundadores es que, a partir del día en el que se le proporcione a Hamburgo una universidad —cosa que él, como otros muchos, ansió infructuosamente—, los jóvenes estudiantes del seminario clásico-filológico consideren como suya esta biblioteca para dedicarse al estudio de la ciencia desde la Antigüedad, siguiendo la pureza de su elevado credo. Agotado antes de tiempo, Robert Münzel tuvo que traspasar la luminaria al más próximo en la carrera de antorchas de la vida; pero nosotros sabemos que hasta su último aliento estuvo consagrado con fidelidad ejemplar al fuego sagrado del entusiasmo, por mucho que éste le consumiera al servicio de la ciencia y de la patria.

De este modo ha de entenderse también el *ex libris* que Fritz Schumacher ha creado a instancias mías —Münzel no tenía ninguno— y que hoy llevan todos los libros de su legado: una ardiente antorcha en mano antigua a la que hemos añadido la expresión latina «serviendo consumor», (sirviendo me consumo). Como modelo para la antorcha de mano se ha tomado una antigua obra maestra de la glíptica del norte de Grecia, fechada en el siglo IV a. C., un tetradracma de Amfiolis: nos recuerda cómo los jóvenes griegos celebraban carreras en honor de Apolo en las que la antorcha debía llevarse ardiendo hasta la meta.

A lo largo de toda su vida, Münzel siguió portando y protegiendo el destello de Prometeo de la cultura griega con un entusiasmo luminoso; la Antigüedad no era para él un país extraño, sino una segunda patria cuya belleza y plenitud diferentes sólo podían hacer que su germanidad esencial se reconociera a sí misma de manera más evidente y creciera: él también creía que el ser alemán sólo se realiza en el llegar a ser alemán. Gracias a esta profunda comprensión humana de la grandeza de las culturas ajenas parecía hecho a propósito para cumplir con su vocación, consistente en administrar fielmente los tesoros espirituales del mundo entero.

También llevaba en la sangre y había adquirido por su formación la exigencia antigua de la armonía tensa entre espíritu y cuerpo y, tal y como hemos tenido ocasión de experimentar, él mismo se sometió a esta exigencia hasta la implacabilidad trágica: la salva de duelo sobre la tumba abierta del capitán bibliotecario cerró su valerosa vida con una imagen simbólica de una verdad conmovedora.

Quien como él —tras cincuenta y ocho años— ha muerto en el cumplimiento de su tarea y si, además, en todo momento le han llegado con sobreabundancia el amor y la confianza de los hombres, es alguien cuyo destino —a pesar del sufrimiento que ciertamente se le ha ahorrado— pertenece al de aquellos que alcanzan la plenitud terrena.

Honremos su memoria preservando su credo con los hechos; sencillamente, sigamos cumpliendo fielmente y como mejor podamos los deberes más inmediatos en el ámbito de la actividad por él desplegada.

BIBLOSARTE

37. El problema está en el medio (1918)

El desarrollo de la idea de una universidad en Hamburgo no puede ofrecer el agradable espectáculo de una ascensión en línea recta; al lado del Instituto Colonial (Kolonial Institut) y la Fundación Científica (Wissenschaftliche Stiftung), con cuya institución Hamburgo abrió ya en 1907 un nuevo camino a la formación alemana, la universidad alemana convencional fue vista en un primer momento por algunos como un órgano educativo en proceso de envejecimiento que, presionado por la obligación docente propia de una explotación académica a gran escala que agota las fuerzas, parecía condenada a perder cada vez más el refrescante contacto con la vida real en medio de un apartamiento creciente del mundo. Precisamente, el Instituto Colonial, la Fundación Científica y las conferencias han sido creados para preservar la libertad de la amenazada fuerza investigadora puramente científica de los eruditos y para ponerla en inmediato contacto vivificador con las preguntas del público culto, surgidas de la praxis diaria. Sin embargo, los especialistas responsables de la nueva configuración admiten ahora, tras una década de trabajo incesante y esforzado, que dicho proyecto no satisface las expectativas que justificadamente se albergaban. Por ello, proponen volver a retomar las deliberaciones centradas en la cuestión de hasta qué punto se está obligado a intervenir en el ámbito y en el desarrollo de la universidad. La pregunta crucial es si puede idearse un tipo de escuela superior basado en una nueva situación de equilibrio entre la obligación docente y la práctica de la investigación, entre el derecho de los estudiantes a que se les tome la lección y el derecho de los legos a plantear preguntas. Resulta comprensible que este retorno a la sala de deliberaciones no reciba el aplauso unánime del público. Habría que estar agradecido al Senado, a la Cámara de los Diputados y a los cuerpos docentes participantes por estar decididos a hacerse cargo nuevamente de esta tarea, tan espinosa tanto desde el punto de vista teórico como desde el punto de vista práctico. Desgraciadamente, es de temer que en este tiempo intermedio de trabajosa supervisión cunda entre los espectadores una nerviosa inquietud que termine prestando oídos a esas voces que, con el bello gesto de la clara resolución, ponen en el pecho de los que debaten concienzudamente la pistola del «o esto o lo otro».

En semejante situación las personas reflexivas pueden encontrar consuelo en la idea de adoptar la actitud de rigor que toda situación problemática requiere en el sentido propio de Goethe. En los *Wanderjahren* leemos sobre la disputa entre neptunismo y vulcanismo:

> *«Hier aber» versetzte Wilhelm, «sind so viele widersprechende Meinungen, und man sagt ja, die Wahrheit liege in der Mitte». «Keineswegs!» erwi-*

BIBLOSARTE

derte Montan, «in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich, wenn man es darnach anfängt!»[a].

Lo que habrá de dilucidarse en este número extraordinario de la Sociedad Literaria es de qué manera aquellos que se oponen a la idea de la universidad «pondrán manos a la obra» para no encontrar el acceso a la pregunta básica, precisamente porque no prestan la necesaria atención, ni material ni formalmente, al «problema en el término medio».

Nota

[a] —«Pero en este caso —replicó Guillermo— hay tantas opiniones encontradas, y generalmente se dice que la verdad se encuentra en el término medio».

—«De ninguna manera —contestó Montán— lo que queda en medio es el problema, quizás inextricable, o quizás accesible, siempre y cuando uno ponga manos a la obra».

BIBLOSARTE

Addenda al volumen 2

23. Durero y la Antigüedad italiana

401 Publicado como «Dürer und die italienische Antike», en *Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905* (Leipzig, 1906), pp. 55-60.

401 El dibujo de Alberto Durero de *La muerte de Orfeo*, Lippmann n.º 159; H. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Der junge Dürer* (Augsburgo, 1928), p. 13, n.º 50.

El grabado del norte de Italia, *La muerte de Orfeo*, Pass. 5, p. 47, n.º 120, fue reproducido en primer lugar por Eugène Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I (1889), p. 252.

Sobre este grabado como fuente directa o indirecta para Durero, véase Joseph Meder, «Neue Beiträge Dürerforschung», *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30 (1911-1912), p. 213; Tietze, p. 13, pp. 306 y ss.

401 Otras fuentes antiguas para *La muerte de Orfeo* citadas por Meder, *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30 (1911-12), pp. 219 y ss., figs. 25-33; y Erwin Panofsky, «Dürer Stellung zur Antike», *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1 (15) (1921-1922; Viena, 1923), p. 46, n.º 10; Carl Robert, *Sarkophag-Reliefs*, 2, pp. 96 y ss. y lám. 33. Véase también la adenda al artículo de Warburg sobre el fresco de *La batalla de Constantino*, p. 492.

401 El dibujo de Turín de Pollaiuolo analizado por Luigi Dami, «Due nuove opere pollaiuolesche», *Dedalo*, 4 (1924), p. 706. El sarcófago Pentheus de Pisa: Roscher, *Mythologisches Lexikon*, véase la voz «Pentheus», fig. 5; Hans Dütschke, *Die antiken Bildwerke des Campo Santo in Pisa* (Leipzig, 1874), pp. 40 y ss., n.º 52. La postura de Orfeo en el grabado *Hércules y los Gigantes*, escuela de Antonio Pollaiuolo, repr. en van Marle, 11, pp. 354, fig. 225.

Campbell Dodgson, *A Book of Drawings Formerly Ascribed to Mantegna* [Conde de Rosebery] (1923), lám. 21, y también —como señaló Meder, *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30 (1911-1912), p. 221— fig. 32, lám. 8. Lámina de Orfeo, escuela francesa, colección Correr, Venecia, fotografía Anderson 14.057.

La moneda del Kaiser-Friedrich-Museum, Berlín, atribuida a Bertoldo por Bode, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici* (Friburgo, 1925), p. 39 (ilus.), p. 40.

El dibujo de Giulio Romano en el Louvre, fotografía Braun 293: véase E. Habich, «Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun & Co., kritisch gesichtet von Giovanni Morelli», *Kunstchronik*, 3 (1891-1892), p. 374; también citado por Meder, p. 221.

404 La edición veneciana de Ovidio de 1497, *Metamorphoses*, traducida al italiano (con interpretaciones alegóricas) por Giovanni da Buonsignori, hacia 1370-1380 (Venecia: Zoane Rosso, 1497), 11.1, grabado fol. 92^{v}. Para reediciones y copias de esta edición, véase M. D. Henkel, «Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen», en *Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-1927* (Leipzig y Berlín, 1930), pp. 65 y ss. El mismo motivo: 13.23, fol. 110^{v} (Polymnestor asesinado por Hecuba y sus sirvientas) y 11.13, fol. 94^{v} (Peleus y la serpiente).

Otros ejemplos en Meder, *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30 (1911-1912), pp. 219 y ss., y en Panofsky, «Dürer Stellung zur Antike», *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1 (15) (1921-1922; Viena, 1923), p. 77, n. 132.

404 Arcones de boda realizados por Jacopo del Sellaio en Paul Schubring, *Cassoni* (Leipzig, 1915), pp. 304 y ss., lám. 85. Sobre la relación entre los *cassone* y el estreno en Mantua del *Orfeo* de Poliziano, véase la adenda a «El *Nacimiento de Venus*», p. 416, y d'Ancona, *Origini del teatro*, 2.ª ed., 2, p. 363, donde se repro-

BIBLOSARTE

duce íntegramente la carta que menciona la pensada inclusión de centauros en la representación de 1491.

404 Copias de Mantegna: *Bachanal*, L. 455, 454; Tietze, pp. 63 y 64. La escena del rapto, L. 347; Tietze, p. 85.
El grabado B. 73 interpretado por Panofsky, *Herkules am Scheidewege* (Leipzig, 1930), pp. 168 y ss.; el grabado B. 127, ibíd., pp. 181 y ss.

Sobre el significado de las pinturas de Hércules de Pollaiouolo en el Palazzo Medici, véanse Luigi Dami, *Dedalo*, 4 (1924), p. 706; Maud Cruttwell, *Antonio Pollaiuolo* (Londres, 1907), pp. 66 y ss.; van Marle, 11, pp. 364 y ss. El *Hércules y Nessus* de Pollaiuolo, antes en la Colección Jarves, New Haven, ahora en el Fogg Art Museum, Harvard, fue relacionado por vez primera con el *Hércules y los pájaros de Estinfalia* (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) de Durero por Werner Weisbach, *Der junge Dürer* (1906), p. 50; véase Tietze, *Der junge Dürer* (Augsburgo, 1928), p. 51 (n.º 165) y p. 327.

406 Acerca de los estudios de Durero sobre la proporción basados en el Apolo Belvedere, véase Panofsky, «Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 41 (1920), pp. 359 y ss.; ídem, «Dürers Stellung zur Antike», *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1 (15) (1921-1922; Viena, 1923), pp. 53 y ss. También Tietze, *Der junge Dürer* (Augsburg, 1928), pp. 68 y ss., n.º 229-232.

406 La carta de Durero a Pirckheimer, de 7 de febrero de 1506, en K. Lange y F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass* (Halle, 1893), p. 22; véase Hans Rupprich, *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien* (Viena, 1930), pp. 62 y ss.

406 Sobre el descubrimiento del grupo del *Laocoonte* en 1506, véase A. Michaelis, «Geschichte des Statuenhofes im vatikanischen Belvedere», *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 5 (1890), pp. 15 y ss. Sobre los restos antiguos descubiertos en 1488, véase la adenda al ensayo de Warburg «La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento», p. 362.

406 El *David* pintado sobre un escudo de cuero (ahora en Filadelfia, Colección Widener) ha sido atribuido por Friedrich Antal a Andrea del Castagno en, «Studien zur Gotik im Quattrocento», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 46 (1925), p. 6.

El grupo florentino de las Niobides fue descubierto en 1583 y el Pedagogo (descubierto no antes del siglo XVI) fue añadido a aquél posteriormente. Los brazos del Pedagogo se deben a una restauración posterior; véase K. B. Stark, *Niobe und die Niobiden* (Leipzig, 1863), pp. 10 y ss., pp. 217 y ss. y pp. 236 y ss. Esta figura no puede, por consiguiente, haber sido una fuente directa para el *David*. Pero una figura similar ya debía ser conocida, pues aparece en un plato de mayólica procedente de Urbino en el Museo Victoria y Alberto, Londres (n.º 3.578, *Muerte de las hijas de Niobe*, siglo XVI) y se utiliza para la pose de Pedagogo por parte del artista del *Codex Escurialensis* al restaurar una figura del sarcófago de la Amazona ahora en Wilton House: H. Egger, *Codex Escurialensis: Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios* (Viena, 1905-1906), fol. 65v; volumen de texto, p. 155. El sarcófago aparece reproducido por Robert, *Sarkophag-Reliefs*, 3, p. 3, láms. 101 y 102, donde el dibujo más preciso del *Codex Phigianus* puede ser comparado con el del *Codex Escurialensis* (analizado en pp. 383 y ss.).

Una composición auténticamente clásica del mismo gesto expresivo se conserva en un manuscrito del siglo XI de la *Theriaca* de Nicandro (ahora en la Bibliothèque Nationale, París, Ms. Suppl. grec. 247), ilustrado con miniaturas tomadas de originales antiguos. En él, el gesto de alarma del joven (fol. 6) sirve para ilustrar una serie de medidas a tomar contra la picadura de una serpiente. Este manuscrito estaba en Italia en el siglo XIV; véase H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, 2.ª ed. (París, 1929), pp. 35 y ss. y p. 38, lám. 65, 4.

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

409 Publicado como «Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden», en *Verein fur Hamburgische Geschichte* (1908).

Más detalles sobre los temas tratados en este somero estudio pueden encontrarse en:

Descripciones de los dioses (Albericus, Berchorius, *Ovide moralisé*): véase «Palacio Schifanoia», pp. 415 y ss. y adenda, pp. 547 y s.

Deidades planetarias de Rímini: véase «El *Nacimiento de Venus*», pp. 78 y s.

La muerte de Orfeo: véase «Durero», pp. 401 y ss.

Tarot: véase «Vestuario», p. 299 y adenda, p. 387.

Mercurio: véase «Calendario en bajo alemán», p. 439, y adenda, p. 758.

La *Envidia* de Durero: véase «Durero», pp. 404 y s.

La *Melencolia I* de Durero: véase «Durero», pp. 481 y ss., y Panofsky y Saxl, *Dürers Melencolia I*, Studien der Bibliothek Warburg, n.º 2 (Leipzig, 1923).

Stephan Arndes: véase «Calendario en bajo alemán», p. 439.

25. Arte religioso y cortesano en Landshut

411 Publicado como «Kirchliche und höfische Kunst in Landshut», *Münchner Neueste Nachrichten*, 441 (21 de septiembre de

BIBLOSARTE

1909). Sobre Burgkmair, véase «Calendario en bajo alemán», p. 443 y adenda, pp. 565 y s.

La vinculación directa con la tradición de Berchorius queda confirmada, entre otros signos, por el *signum triceps* que acompaña al Apolo; véase p. 387.

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

415 Publicado como «Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara», en *Italia e l'arte straniera: Atti del X. Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Roma, 1922), pp. 179 y ss.

416 El trabajo de Liebeschütz, en *Fulgentius Metaforalis*, Studien der Bibliothek Warburg, 4 (1926), ha hecho posible definir más claramente la relación entre las descripciones de los dioses basadas en «Albericus» con los textos e ilustraciones, respectivamente, de los comentarios moralizantes basados en Ovidio. Liebeschütz ha demostrado que Mytographus III («Albericus»), el imaginario autor de uno de los tratados medievales sobre los dioses paganos, fue muy probablemente el inglés Alexander Neckam, lo cual confirma que este tratado fue escrito a finales del siglo XII o principios del siglo XIII.

Por otra parte, el *De deorum imaginibus libellus* (Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, escrito en el norte de Italia hacia 1400; véase F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mytologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* [Heidelberg, 1915], pp. 67 y ss.; nuestra fig. 112) es esencialmente una selección del repertorio de dioses *[De formis figurisque deorum]* realizado por Petrus Berchorius. Por su fascinación «medieval» en los atributos, Berchorius debe ser considerado el heredero de su amigo Petrarca en cuanto a la concepción humanística de los dioses. Su mitografía fue compuesta en dos versiones: una en Aviñón antes de 1340 y la otra en París en 1342. Como ha demostrado Hauréau, en «Mémoire sur un commentaire des Métamorphoses d'Ovide», *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 29 (1883), pp. 45 y ss., esta obra pretendía servir de preámbulo a los comentarios moralizantes latinos sobre Ovidio que conforman el «Libro 15» del *Reductorium morale* de Berchorius.

Fue entre la primera y la segunda redacciones de su tratado cuando Berchorius conoció el *Ovide moralisé* versificado, compuesto al inicio del siglo XIV por un desconocido autor francés (los primeros seis libros editados por C. de Boer, Amsterdam, 1905, 1915-1920; el séptimo editado por J. T. M. van't Sant, en *Le commentaire de Copenhague de l'*Ovide moralisé, Amsterdam, 1929). Berchorius tomó muy poco de esta versión para su propia obra.

Fue el texto de Berchorius el que a partir de entonces determinó la forma de las deidades paganas en arte funcional: una aproximación a la Antigüedad que enraizaba con una larga tradición, pero que también indicaba el estado de la cultura del siglo XIV. Las divinidades paganas, que habían aparecido en los manuscritos del *Ovide moralisé* de los primeros años del siglo XIV a la manera de contemporáneos caballeros, monjes y damas, en general, con pocos signos de su carácter divino, reaparecen en manuscritos posteriores de la misma obra ataviadas con todos los adicionales y eruditos atributos asignados a ellas por Berchorius, y que no tenían su correlato en el propio texto del *Ovide moralisé* (p. e., París, Bibliothèque Nationale, cod. fr. 373; véase también p. 577, fig. 113). A partir de entonces aparecerán en todo contexto donde las imágenes de los dioses paganos fueran requeridas: no sólo en los *Tarocchi* (pp. 387, 428 y 562), sino también en las *Chroniques de Hainaut* (Bruselas, Bibliothèque Royale, cód. 9242/4) y en el comentario a los *Echecs amoureux* (París, Bibliothèque Nationale, cód. fr. 143).

La utilización por Warburg del nombre de «Albericus» debe, por tanto, ser entendida para referirse no al autor del siglo XII, sino a una fuente posterior: el *De deorum imaginibus libellus* adaptado a partir de Berchorius.

417 Para una interpretación más positiva de la astrología adivinatoria, teniendo en cuenta el papel de la imagen pictórica en ella, Warburg aporta el siguiente desarrollo del término **«fetichismo onomástico»: transformación por empatía con la naturaleza de la imagen (identificación con la imagen artística), acompañada de la total supresión del propio ego; metamorfosis de la firme y deseada personalidad a través de entidades ajenas e imaginarias.**

417 Según **Manilius**, los tejedores están asociados no sólo con Aries el Carnero (4, pp. 124 y ss.) sino directamente con la propia Minerva (4, pp. 134 y ss.). Sobre la relación entre **Firmicus Maternus** y Manilius, véase Boll en *Realenzyklopädie*, 6, col. 2372.

417 **Catarsis de la creencia en presagios a través de la «contemplación»** (sc. circunscripción) **astral; la metamorfosis desde la autodefensa contra un prodigio monstruoso *(placatio)* a la contemplación de jeroglíficos adivinatorios del destino: del augurio a la idea.**

El carácter sobrenatural del programa astrológico es subrayado por Warburg mediante dos alteraciones estilísticas: en lugar de **«espiritualizara las agitadas criaturas ... en útiles puntos matemáticos»**, léase **«convertirlas ... en sobrios y funcionales...»**; y, en p. 429, por **«austero programa»**, léase **«extravagante programa»**.

421 Sobre la traducción al hebreo de Abu Maschar, véase Raphael Levy, *The Astrological Works of Abraham ibn Ezra* (Baltimore y París, 1927); sobre Pietro d'Abano, ibíd., pp. 32 y ss., y Leo Norpoth, «Zur Bio-, Bibliographie und Wissenschaftslehre des Pietro d'Abano», *Kyklos*, 3 (Leipzig, 1930), pp. 292 y ss.

BIBLOSARTE

Sobre el *Salone* en Padua, véase Wilhelm Gundel, *Dekane und Dekanbilder* (Leipzig, 1933), y la bibliografía anterior recogida por el autor.

421 Como Perseo, **Marte el planeta oriental,** que rige la primera *facies* de Aries en el *Astrolabium planum,* también **tiene la espada y la cabeza cortada** (véase, p. e., *Liber Bolhan,* Ms. Bodl. Or. 133). **La espada de Perseo es polivalente.**

Las fuentes y el proceso de recopilación de las 36 *facies* planetarias del *Astrolabium planum* permanecen sin investigar. Es evidente que estas *facies* no son simplemente aspectos de los propios planetas, tal y como los encabezamientos parecerían sugerir, sino que aquí, como con los decanos de Ferrara (véase más adelante, p. 550), algún cruce ha tenido lugar con la *Paranatellonta* y otra iconografía astral.

Las dos diferentes divisiones tripartitas de los signos del Zodiaco, *facies* y decanos, son presentadas en ocasiones como sistemas paralelos, como en la tabla/planisferio de Bianchini, pero en otros casos son consideradas como idénticas; y el término *decanos* se emplea no sólo para indicar divisiones matemáticas de la eclíptica, sino además para referirse, a grupos de estrellas interpretadas como imágenes: Boll, *Sphaera* (1912), p. 81; Bouché-Leclercq, *L'astrologie grecque* (París, 1899), pp. 215 y ss., pp. 221 y ss. y pp. 229 y ss.

422 El Aventino, donde fue encontrada la tabla Bianchini, era el **distrito del templo de Júpiter Dolichenus (Boll, *Sternglaube und Sterndeutung,* 4.ª ed.** [Leipzig, 1931], **p. 60),** el dios entre cuyos atributos se incluye la doble hacha.

¿Es esta tabla un tablero adivinatorio para la elección de nacimientos (imaginarios) con dados, como el icosaedro de Boll, *Sphaera,* p. 470? El mago **Nectanebus, en el *Romance de Alejandro*** del Pseudo-Callisthenes (véase Boll, *Sphaera,* p. 303 n.), tiene un instrumento similar. Para la demostración del uso de la tabla Bianchini como tablero de dados, véase Gundel, «Wozu diente die Tabula Bianchini?» en Boll, *Sternglaube und Sterndeutung,* 4.ª ed., apéndice D, pp. 191 y ss., especialmente pp. 196 y ss.

422 **En el *Picatrix* (Cracovia, Ms. XI, 1, 793),** el decano sostiene una hoz. El atuendo atado con una cuerda, en la tradición de Abu Maschar, es un vestigio del delantal para el sacrificio que viste el decano con la doble hacha en la tabla Bianchini y en el lapidario de Alfonso X el Sabio.

El **Etíope** de Ferrara (fig. 111) se corresponde con al **verdugo negro** del lapidario.

422 **Todavía se publica en la India; ejemplar en la Biblioteca Warburg, recibido del Saint Xavier's College de Bombay.** *The Brihat Jātaka of Varāha Mihira,* traducción inglesa de N. Chidambaram Aiyar, 3.ª ed. (Madrás, 1926). Una versión en alemán, basada en la versión inglesa y editada para uso astrológico moderno: Wilhelm Wulff, *Das grosse Buch der Nativitätslehre (Brihat Jātaka) of Varāha Mihira* (Hamburgo, 1925).

422 **En adelante un sacerdote oferente, como para Bianchini.**

423 Los hallazgos de Warburg y Boll sobre la migración y la metamorfosis de la imágenes astrológicas han sido ampliados y clarificados en varios aspectos por trabajos posteriores: los catálogos de Saxl de los manuscritos ilustrados con temática astrológica y mitológica conservados en Roma y Viena; la completa obra de Gundel sobre los decanos y sus símbolos; y, por último, el trabajo de Elsbeth Jaffé sobre el texto latino del *Picatrix.*

Warburg, en sus investigaciones sobre la historia y la metamorfosis de los decanos, no fue más allá de la aparición de la traducción latina de Abu Maschar. Una sucesión de textos posteriores han salido desde entonces a la luz, en los cuales se amplía la tradición de Abu Maschar. Alguno de éstos abandona la representación por separado de las tres esferas adoptada por Abu Maschar y, como en Ferrara, muestran sólo una única secuencia de figuras. La tradición directa de Abu Maschar no suministra una exégesis suficiente para las veintiuna figuras de decanos existentes todavía en Ferrara; tampoco los atributos de las figuras pueden ser explicados sobre la única base de la tradición india. Las tablas que siguen suponen un intento por señalar los atributos individuales de cada figura en función del texto del planisferio más cercano, ya sea persa (Warburg utiliza el término *árabe*) o indio, con la pretensión de aclarar las sucesivas fases en la evolución de la tradición, evolución que culmina en las monumentales y enigmáticas figuras de Ferrara —y, en la medida de lo posible, intentar explicar las pautas que guían su configuración.

Los textos deben, por consiguiente, entenderse más como paralelos que como fuentes directas para Ferrara; e, incluso si algunos de ellos (especialmente el *Picatrix,* cuyo curioso catálogo de las propiedades de los decanos sólo es igualado por el lapidario de Alfonso X el Sabio; véanse figs. 158-161 y nota 1 a Libra en la tabla siguiente) parecen fuentes directas para detalles específicos, nuestro conocimiento de los tratados cosmológicos del siglo XV no es todavía suficiente para determinar de una vez por todas si el programa completo de los frescos fue ideado *ad hoc* por alguno de los astrólogos de la corte de Borso, o si la selección de fuentes tradicionales llevada a cabo en Ferrara se correspondía exactamente con otra ya realizada en alguna otra obra de compilación. La existencia de una serie de obras de este tipo, en la línea de los tratados de Ludovicus de Angulo (alrededor de 1450) y Giovanni Fontana (primera mitad del siglo XV), prueba en cualquier caso que no era desconocido para un erudito del siglo XV el cómo idear su propia, más o menos original, ampliación y la elaboración de estas partes teóricas y cosmológicas del saber astrológico árabe.

La relación entre las figuras de los decanos de Ferrara y las fuentes textuales revelan principios de selección que nos permi-

BIBLOSARTE

(izquierda)

158. *Primer decano de Libra,* Ferrara, Palazzo Schifanoia.
159. *Primer decano de Virgo,* Ferrara, Palazzo Schifanoia.

(derecha)

160. *Primer decano de Libra,* de *Picatrix,* Cracovia, Ms. xi. 1. 793.
161. *Primer decano de Virgo,* de *Picatrix,* Cracovia, Ms. xi. 1. 793.

BIBLOSARTE

ten establecer evidentes grados de relación. De este modo, en Ferrara, monstruos de formas híbridas son obviados incluso en aquellos lugares (Aries II, Cáncer I y II, Libra II y III) donde la mayor parte de los textos describen figuras mitad humanas mitad animales. Únicamente Zahel y Leopoldo de Austria se limitan de forma parecida a Ferrara a la forma humana. Por otra parte, los personajes de piel oscura permanecen allí donde aparecen en la tradición (Aries I, Leo III, Virgo II). Edificios y referencias al paisaje son omitidos, y en varios casos la relación que existe en el manuscrito entre una figura y un objeto inanimado se mantiene en la actitud de la figura al prescindirse del objeto. Un ejemplo es la mujer en Virgo III que en Ferrara aparece arrodillada con las manos levantadas, y que los textos describen encaminándose a rezar a un templo cercano (figs. 170-173); otro es el caso del hombre volador en Libra III (figs. 162-163), cuya acción se recalca en todas las ilustraciones del manuscrito al darle la forma de un pájaro. Un proceso similar tiene lugar con el hombre en Leo II, mencionado en los textos únicamente como portando un arco, apareciendo las flechas incluidas en las ilustraciones (figs. 167-169).

El rastreo de Warburg del primer decano de Aries a través de sus sucesivas metamorfosis permite comparar ahora otros tres casos. Así como el sacerdote egipcio con la doble hacha, en sus migraciones, ha sido transformado en el hombre con el vestido ceñido por una cuerda, de igual manera el paje arrodillado y el portador del bastón que aparecen detrás de él, en Géminis I, pueden remontarse a una imagen original de dos carreteros (véase Boll, *Sphaera*, pp. 108 y ss., pp. 223 y ss. y p. 505). Uno de estos, que en Abu Maschar/Johannes Hispalensis simplemente dirige su carro (fig. 164), ha sido transformado, en una mala interpretación doble que se puede seguir a través de los textos (fig. 165 y tabla, Géminis, nota 1), primero en un gobernante y luego en un criado (fig. 166).

Igualmente, la figura arrodillada en Géminis II (fig. 174), que originalmente correspondía a la constelación de Heracles, ha perdido todo rastro de la figura original, de modo que su característica postura, *genuflexus*, ha dado lugar a una representación completamente nueva. Incluso en Leopoldo de Austria, que lo describe como «curvus», no se le puede reconocer como Hércules (véase tabla, Géminis, nota 2).

La transformación más interesante es la de una figura que, según Boll (*Sphaera*, pp. 275 y ss. y p. 519), no es otra sino la familiar Ariadna durmiente de la escultura clásica, mal interpretada y erróneamente dispuesta. En esta posición (Libra III), Johannes Hispalensis coloca a un hombre con una mano sobre su cabeza y la otra extendida «en alabanza»; en las ilustraciones de Zothorus Zaparus, este gesto es transformado, con la adición de una flecha no autorizada por el texto, en uno de desesperación (fig. 177); y esto a su vez da lugar (pasando por formas intermedias, como en Ludovicus de Angulo, figs. 176, 178) al *nudus* de Ferrara (fig. 175), que retuerce sus manos con desesperación. Causante de este gesto es el arquero que ha sido importado (de la *sphaera* india) para formar un grupo coherente.

Texto analítico sobre las figuras de los decanos, por Elsbeth Jaffé.

La tabla inferior está basada en el texto de Abu Maschar, en la traducción de Johannes Hispalensis, fechada provisionalmente en 1133 (Albumasar, *Introductorius*, Clm. 374, fols. 45ᵛ-47ᵛ); este texto conforma la tercera columna de la tabla. Diferencias entre imagen y texto, y partes de texto que permanecen sin ilustración, son señaladas mediante el uso de la cursiva. Las notas son un intento de explicar las contradicciones entre Ferrara y Johannes Hispalensis al aducir más textos. En aquellos casos donde junto a una discrepancia entre el fresco de Ferrara y Johannes Hispalensis se da un llamativo paralelismo entre el fresco y otro texto, este último se inserta en la propia tabla en la columna de «Otras fuentes».

Las listas de decanos usadas en la tabla y en las notas están tomadas de las obras siguientes:

1. Hermannus Dalmata, *Introductorium in Astronomiam Albumasaris Abalachi* (Venecia, 1506), fols. e 3 y ss.; escrito entre 1140-1143.
2. Georgius Zothorus Zaparus Fendulus, *Liber astrologie* (Sloane 3983; París, Mss. lat. 7331 y 7334): resumen de Hermannus Dalmata. Manuscrito más antiguo conocido, París, Ms. lat. 7330, escrito hacia el año 1200.
3. Ibn Ezra, *Abrahe Avenaris ... liber introductionis ... qui dicitur principium sapientie*, en *Opera* (Venecia, 1507), cap. 2; una traducción latina realizada por Pietro d'Abano en 1293.
4. Zahel, *Imagines secundum Zaelem* (Vat. lat. 4085, siglo XV); ídem, *De interrogationibus* (Venecia, 1493 y 1519). Zahel Israelita (Abu Uzman Sahl ibn Bischr ibn Habib ibn Hani) vivió en la primera mitad del siglo IX. Es evidente, por la gran afinidad entre este texto y el de Leopoldo de Austria (véase 5), que la obra de Zahel hubo de estar disponible para Leopoldo en una traducción latina. Citas de Zahel facilitadas por el profesor Gundel.
5. Leopoldo de Austria, *Compilatio Leupoldi ducatus Austrie filii de astrorum scientia...* (Augsburgo, 1489), fols. a [7]-[8]; escrito hacia 1200.
6. Pompilius Azalus Placentinus (seudónimo de Giovanni Fontana), *De omnibus rebus naturalibus* (Venecia, 1544), fols. 32 y ss.; cosmología elaborada antes de 1455.
7. Ludovicus de Angulo, *Liber de figura seu imagine mundi* (Sang., Vad. 427; París, Ms. lat. 6551; París, Ms. fran. 612), compuesto alrededor de 1450.
8. *Picatrix* (siguiendo la edición, ahora en elaboración, de la traducción latina hecha después de 1256).

Sobre la selección de estas fuentes:

BIBLOSARTE

Hermannus Dalmata y, con él, Zothorus Zaparus (cuya casi idéntica serie de decanos no se cita separadamente) representan la segunda versión latina de Abu Maschar. El texto sobre el decano de Ibn Ezra es una revisión de la misma fuente árabe. Junto con el de Johannes Hispalensis, estos repertorios representan la tradición occidental directa de los decanos según Abu Maschar.

Zahel y Leopoldo proporcionan casi idénticos compendios, por medio de *tituli*, que coinciden en lo básico con el de Abu Maschar. Citamos a Zahel sólo donde difiere de Leopoldo.

Giovanni Fontana y Ludovicus de Angulo aportan extractos revisados de los decanos indio y persa, como los ofrecidos por Hermannus Dalmata, y son, por consiguiente, mencionados tan sólo cuando aparecen variantes. Fontana añade una secuencia más, que llama *sphaera* griega, y que es parecida a las de Zahel y Leopoldo.

Picatrix ocupa una posición única. En una serie de los decanos del libro 1 (el único importante de Ferrara), *Picatrix* muestra figuras procedentes de una *sphaera* anteriormente desconocida. El lapidario de Alfonso X el Sabio, que coincide extensamente con *Picatrix*, no ha sido tenido en cuenta, pues la amplia difusión de *Picatrix* en el siglo XV y su influencia en el programa del cuerpo superior de los frescos de Ferrara son hechos comprobados (véase p. 562).

La disposición horizontal de la tabla divide los decanos en sus partes integrantes de acuerdo con los sistemas de los cuales han sido tomados: *Sphaera I*, persa; *Sphaera II*, indio; *Sphaera III* (sólo en Libra I), desconocido. Es evidente que en Ferrara la tercera *sphaera* griega de Abu Maschar está completamente perdida. La misma pérdida se da en Zahel, Leopoldo, Ludovicus, Fontana y *Picatrix*—el último, aparte de los decanos de diferentes procedencias antes mencionados, sólo describe decanos indios.

La mezcla de elementos de decanos persas e indios en una sola serie es algo que Ferrara comparte con Zahel, Leopoldo y con la lista pseudogriega de Fontana. En Ludovicus de Angulo, el proceso está casi culminado.

Aries		Ferrara	Abu Maschar / Joh. Hisp.	Otras fuentes
I	**Persa**	—	—	—
	Indio	Hombre, piel oscura, fornido, *abrigo y pantalones andrajosos;* cuerda alrededor de la cintura, *el extremo de la cual tiene en su mano;* mirada enfurecida; de pie.	Vir niger, rubeis oculis et magni corporis, fortis et *magnanimus indutus lintheo laneo albo*, precinctus in suo medio fune, et est iratus, stans super pedes suos.	—
II	**Persa**	—	—	—
	Indio	Mujer, vestida, extremos del manto agitándose sobre los hombros, *agachada.*	Mulier induta *laneo lineo* et vestimentis rubeis *habens unum pedem, et eius imago assimilatur imagini equi*[1], *habens in animo ire...*	—
III	**Persa**	—	—	—
	Indio	Joven, pelo rubio rizado; bien vestido; *flecha*[2] en la mano derecha, aro en la izquierda.	Vir albi coloris et rubei, ruffus capillis *et iratus et inquietus* habens in mano sua armillam *ligneam et virgam,* indutus vestimentis rubeis.	—

1. Los rasgos híbridos están perdidos sólo en Leopoldo (ver texto introductorio más arriba). En Hermannus Dalmata y Ludovicus de Angulo, este decano tiene unas pezuñas de caballo.
2. El por qué el bastón, que es indicado por la tradición directa de Abu Maschar por Ludovicus de Angulo y por Giovanni Fontana, ha sido aquí reemplazado por una flecha, no puede ser explicado. *Picatrix* omite el bastón, y Leopoldo ignora todos los atributos.

BIBLOSARTE

Tauro		Ferrara	Abu Maschar / Joh. Hisp.	Otras fuentes
I	**Persa**	—	—	—
	Indio	Mujer, abundante melena al viento, vestido *holgado;* tras ella, un niño; *ambos de pie.*	Mulier multos capillos habens ante capite, pulchra, crispa, *similis coloris* habens filium, induta vestimentis *que per partes invenit ignis combustio.*	—
II	**Persa**	Hombre desnudo, llave en la mano derecha, *sentado en el suelo.*	—	*Leopoldo de Austria:*[1] Vir nudus in cuius manu clavis.
	Indio	—	—	—
III	**Persa**	Hombre desnudo, serpiente enrollada en la mano derecha, flecha en la izquierda.	—	*Leopoldo de Austria:* Vir in cuius manu serpens et sagitta.
	Indio	—con, *detrás de él,* un caballo y un perro[2].	*et ascendit* equus sinister et canis.	—

1. Damos el texto de Leopoldo de Austria como equivalente, porque todas las otras fuentes vinculan al portador de la llave con un barco. Sólo el *titulus* a la ilustración de Tauro II del manuscrito de París, lat. 7331, y el de Sloane 3983 (portador de llave en un barco), da la misma fórmula abreviada de Leopoldo, «vir nudus manu clave tenens». Sólo Ludovicus de Angulo describe al portador de la llave sentado: «Vir male indutus habens clavem in manu sedens in parte navis».

2. No hay equivalente para la combinación del portador de la serpiente del sistema persa, así como tampoco para el caso del caballo y el perro del sistema indio. Ludovicus de Angulo, en su versión de Tauro III, también combina los dos sistemas, pero toma del sistema indio el monstruo con largos colmillos y el cuerpo mitad elefante mitad león. Este decano en Ferrara no puede, por tanto, basarse en él. Por otro lado, la parte «persa» de la imagen revela un convincente acuerdo entre la figura de Ferrara y el texto de Leopoldo. Leopoldo, por razones hasta ahora no explicadas, da al hombre una flecha así como una serpiente.

BIBLOSARTE

Géminis		Ferrara	Abu Maschar / Joh. Hisp.	Otras fuentes
I	**Persa**	Hombre de pie, *vestido cortesano,* bastón en la mano derecha; paje arrodillado delante de él[1].	—	*Ludovicus de Angulo:* Vir manu sua virgam tenens et iuxta eum clientulus unus,
	Indio	—	—	*vel mulier benivola forma erecta.*
II	**Persa**	Flautista *desnudo, acuclillado;* delante de él, una figura arrodillada *con las manos cruzadas sobre el pecho, también desnuda.*	Vir habens fistulam *auream,* cum qua canit et *Bereuleus,* et *quidam vocant eum Herculeus et ipse est* reflexus super genua sua.	—
	Indio	—	—	—
III	**Persa**	—	—	—
	Indio	Hombre, *de pie, arco* y flechas en la mano, carcaj a un lado, bien estido.	Vir *petens arma ad induendum,* habens secum *clipeum*[3] et *geabah, id est* faretra, et sagitta in manu illius et vestimenta atque ornamenta.	—

1. Clarificar la metamorfosis de los dos carreteros del grupo de Ferrara requerirá una revisión de las sucesivas formas dadas por el texto.

Johannes Hispalensis:
Vir habens in sua manu virgam... et duo plaustra, super duos equos sedens super illa vir regens ea

Leopoldo de Austria:
Vir in cuius manu virga et alteri serviens

Giovanni Fontana (sistema pseudo-griego):
Forma hominis habentis in manu virgam, cui adest alter, qui deservit

Ludovicus de Angulo:
Vir manu sua virgam tenens et iuxta eum clientelus unus

La descripción de este decano en el texto árabe de Abu Maschar causó dificultades a los traductores latinos y les condujo a intentos de interpretacion hipotética. El concepto traducido por Johannes Hispalensis como «vir virgens ea» fue aplicado a ambos carreteros, grande y pequeño; el mismo concepto llega a Leopoldo, que, aquí como en otras partes, condensa los textos de sus fuentes. Considera al pequeño de los dos carreteros, con el bastón, como «serviens alteri», i. e., como subordinado a la figura mayor.
Un error involuntario en el texto del *titulus* de Zahel/Leopoldo *(alter* en lugar de *altieri)* fue la fuente de la versión dada por Giovanni Fontana y, consecuentemente, de la parafrásis dada por Ludovicus de Angulo, que corresponde exactamente con la imagen de Ferrara.
2. La explícita identificación de Johannes Hispalensis de la figura arrodillada como «Herculeus» hace poco probable que la imagen de Ferrara derive de este texto. Esta identificación desaparece sólo en los textos abreviados (Leopoldo, Zahel, Fontana); siguiendo una tradición diferente de traducción, ésta describe la figura arrodillada (Hércules) no como *genuflexus* (arrodillado), sino como *curvus* (véase Johannes Saxonicus, comentario sobre Alcabitius, París, 1541, fol. 36: *incurvatus vel genuflexus*). Fontana, a su vez, lo malinterpreta como «cervus» (ciervo). Las consecuencias visuales de la palabra *curvus* son evidentes en la figura inclinada de este decano en el *Astrolabium planum,* mientras la imagen que la palabra *cervus* evoca para Fontana es evidente a partir de su glosa, «quem alii vocant Atheonem». La composición de Ferrara debe, por tanto, estar basada sobre un texto abreviado muy similar al de Leopoldo «Vir in cuius manu fistula et alter curvus», pero manteniendo la palabra *genuflexus.*
3. El *clipeum* (escudo) de Johannes Hispalensis es un error. Ferrara mantiene el arco en consonancia con el texto árabe de Abu Maschar y con la completa tradición latina, en la medida en que las armas están especificadas. Esto es, la imagen de Ferrara no puede derivar únicamente de Johannes Hispalensis.

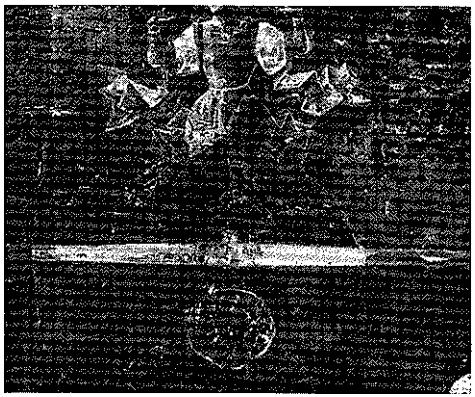
BIBLOSARTE

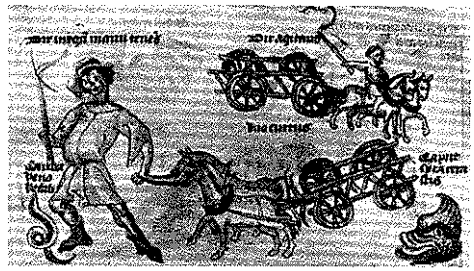
Cáncer		Ferrara	Abu Maschar / Joh. Hisp.	Otras fuentes
I	**Persa**	—	—	—
	Indio	Joven apuesto, *cuerpo aparentemente desnudo.* Un frondoso ramaje cubre sus partes. *Muy repintado y dañado*[1].	Vir pulchre speciei, iuvenis, *indutus vestimentis et ornamentis et in facie eius atque digitis aliquantulum tortuositatis; corpus quoque eius assimilatur corpori equi atque elephantis habens pedes albos,* iamque suspendit super eo diversas species furgum et folia arborum.	—
II	**Persa**	Mujer *con traje cortesano, de pie delante de una...*	*secunda puella ex virginibus...*	—
	Indio	... mujer con ricas vestiduras con una diadema. *Está sentada y tiene* un bastón en su mano derecha[2].	*secunda* puella aspectu pulchra et super caput eius corona *mirti rubei* et in manu eius virga lignea.	—
III	**Persa**	—	—	—
	Indio	Hombre con pies con membranas[3], *una serpiente alada asciende enroscada en él.* Lleva una cadena de oro y pone un pie en un barco cargado de plata y oro.	Vir cuius pes assimilatur pedi celhae[a]...*iamque extendit super corpus suum amicam*[b 4] habens super ornamenta aurea, habens animo venire ed navem et navigare in mari ut auferat aurum et argentum.	

a. Tortuga; véase Boll, p. 509.
b. Sic en el manuscrito; probablemente deba leerse «amictum» (capa). Véase Boll, p. 509, nota al 16.

1. En Ferrara, este decano indio está en tan lamentable estado de conservación y ha sido tan fuertemente repintado que es necesaria gran precaución al identificar cualquiera de los detalles. Es cierto, sin embargo, que la figura originalmente carecía de las *vestimenta et ornamenta* prescritos por Johannes Hispalensis, y también que su mitad inferior nunca ha exhibido ningún atributo zoomórfico. Leopoldo de Austria también omite éstos, y toda «deformación» de la cara y los dedos: «vir super quem panni decoratio». Sin embargo, como también sitúa este decano, equivocadamente, en Cáncer II, merece la pena aducir otro paralelo, el de Giovanni Fontana (sistema indio): «pulcher adolescens, nobilibus pannis involutus et ornatus, sed facie et digitis parumper tortis». Aunque la descripción de Zahel, «puella virgo et vir super quem sunt panni et decoratio», difiere de la de Leopoldo, no es relevante en Ferrara.
2. Igual combinación del mismo fragmento del complejo decano persa con la figura del decano indio aparece en Zahel y en Ludovicus de Angulo.
3. Cáncer III es el único decano zoomórfico en Ferrara. Y es precisamente esta excepción la que confirma la hipótesis de que la ausencia de formas híbridas humano-animal en otras partes del esquema de Ferrara se debe atribuir a la influencia de Leopoldo. Por esto mismo ocurre que su descripción de Cáncer III, «una chica con una corona», no podía ser incorporada en el programa ferrarés, donde la misma descripción había sido utilizada para Cáncer II (de donde Leopoldo la había transferido a Cáncer III). La descripción de Zahel, que menciona a una chica y a un hombre, tampoco fue ilustrada en Ferrara. El elemento de movimiento posee la autoridad de Ibn Ezra: «eiusque desiderium est navem intrare».
4. *Amicam* (por *amictum*) aparece sólo en Johannes Hispalensis; en el resto de los textos, aparte de en los abreviados, este decano tiene una serpiente (véase Boll, p. 509, nota al 16) enroscada alrededor de su cuerpo (como en Ferrara) o en su mano *(Picatrix)*. Aquí, también, por tanto, Johannes Hispalensis no es la única fuente.

BIBLOSARTE





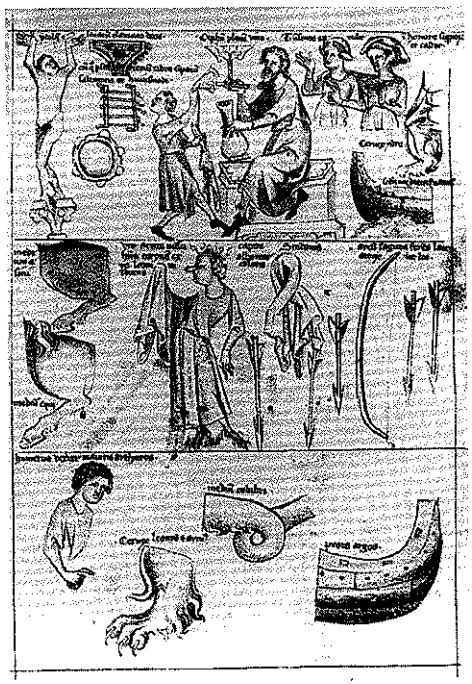
(izquierda)

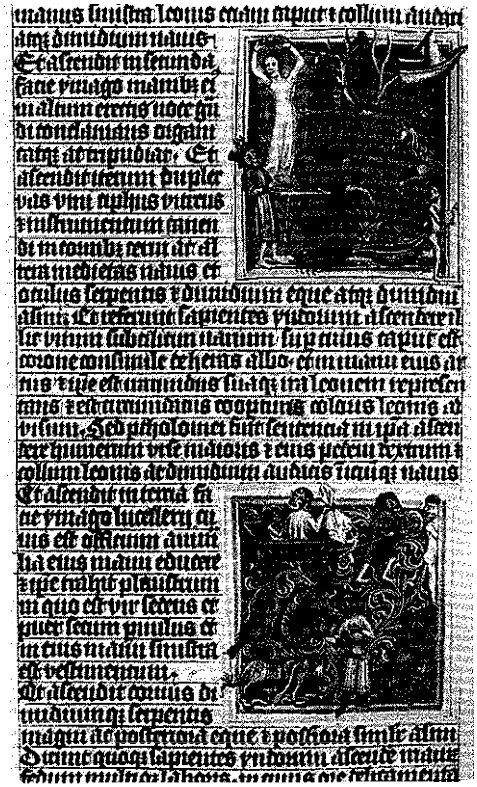
162. *Segundo decano de Libra,* Ferrara, Palazzo Schifanoia.
163. *Segundo decano de Libra,* según Ludovicus de Angulo, St. Gall, Cod. Vad. 427, fol. 89^{r}.

(derecha)

164. *Sphaera* persa de Abu Maschar para el primer decano de Géminis, París Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 7331, fol. 23^{r}.
165. *Primer decano de Géminis,* según Ludovicus de Angulo, St. Gall, Cod. Vad. 427, fol. 86^{v}.
166. *Primer decano de Géminis,* Ferrara, Palazzo Schifanoia.

BIBLOSARTE





(izquierda)

167. *Segundo decano de Leo*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
168. *Sphaera* tripartita de Abu Maschar para el segundo decano de Leo, Londres, British Museum, Sloane Ms. 3983, fol. 17v.

(derecha)

169. *Sphaera* tripartita de Abu Maschar para el segundo decano de Leo, según Ibn Ezra, Múnich, Cod. Lat. Monac. 826.

BIBLOSARTE

Leo		Ferrara	Abu Maschar / Joh. Hisp.	Otras fuentes
I	**Persa**	—	—	—
	Indio	Árbol con profundas raíces; en él están encaramados un perro, un pájaro y un hombre *con toga y birrete.*	arbor magne radicis super cuius ramos est canis et rahgmah[a] et indutus *vestibus sublinuotis*[b] *sordidis, cupiens flere.*	
II	**Persa**	—	—	—
	Indio	Hombre *acuclillado, cara vulgar,* guirnalda en la cabeza, *flecha en la mano derecha,* arco en la izquierda. Vestido con cintas agitándose.	*Vir parvi nasus,* super caput eius corona ex albo mirto, et in manu illius arcus, *iudicatur pro latronibus, callidus et iracundus assimilatur in fortitudine sue leoni,* circumdatus lintheo laneo *ad colorem leonis.*	—
III	**Persa**	—	—	—
	Indio	Hombre de piel oscura, feo; con su mano derecha está poniendo en su boca un objeto no identificado; en la izquierda, una pata de animal, *vestido y con pretina para la espada.*	Vir cuius species est similis speciei aringee[c][1] fedus *et iners multi laboris ac gravis meroris* in cuius ore sunt fructus et caro, et in manu illius *ib[ri]s, id est urceum eneum*[2].	

a. Buitre; véase Boll, p. 511.
b. Sic en el manuscrito.
c. Hombre negro; véase Boll, p. 513.

1. Leopoldo, con quien Ferrara coincide en evitar formas zoomórficas, elude aquí también la palabra «niger» y se refiere a la figura como «fede facie».
2. Tanto Ibn Ezra como Ferrara omiten la vasija de metal sostenida en su mano por el hombre negro. Según el texto de Ibn Ezra, tiene en su boca *deliciamenta* y en su mano *caro;* esto se corresponde mejor con la representación del fresco de lo que lo hace la de Johannes Hispalensis.

BIBLOSARTE

Virgo		Ferrara	Abu Maschar / Joh. Hisp.	Otras fuentes
I	**Persa**	Bella mujer con el pelo largo, espigas de trigo en la mano derecha... spicas *et ipsa sedet...*	Virgo pulchra atque honesta et munda, prolixi capilli et pulchra faciei habens in manu sua duas	—
	Indio	... lleva un traje antiguo, erguida; granada en la mano izquierda.	*...puella virgo* habens super se lintheum laneum et vestimenta vetera, in manu illius[a] *et manus eius suspense*, et ipsa est erecta.	*Picatrix; puella virgo linteo laneo veteri coperta et in eius manu* malum granatum *tenens.*
II	**Persa**	—	—	—
	Indio	Hombre *feo*, de aspecto exótico, envuelto en ropajes. Escribiendo —o reflexionando— tabla en la mano derecha, pluma en la izquierda, *poniéndose en cuclillas.*	Vir niger[1], *in cuius universo corpore iam nati sunt pili*, habens super *se vestimenta tria, quorum unum est corium et secundum siricum, tercium vero est* lintheum laneum *rubeum*, et in manu illius est vas incausti, et ipse cupit aspicere in computacionibus.	—
III	**Persa**	—	—	—
	Indio	Mujer *anciana, en hábitos de monja, arrodillada,* rezando.	Mulier *surda pulchra alba magnanimis se*[b] *iamg*[b] *lintheum lineum tinctum et ablutum ubi numquam accidit infirmitas in suo corpore et ipsa nititur venire ad domos orationis causa* orandi in eis.	—

a. El nombre del objeto es un claro olvido. En el texto árabe es «una pequeña vasija» (Boll, p. 514), que ha sido interpretada de variadas maneras en la tradición latina. La *vestimenta vetera*, que aparece a lo largo de la tradición como prendas de vestir llevadas por la figura, no puede, por consiguiente, ser interpretada en el contexto de Hispalensis como si fuera el objeto portado.
b. El sentido de la frase parece demandar «super se habens».

1. *Picatrix* es el único en describirle no como un hombre negro, sino como *«vir pulchri coloris»*.
2. Como muestra la tabla, pocos de los elementos de la descripción de Hispalensis del decano indio se mantienen aquí. Algunos de ellos, el *vas incausti* y la tabla que sostiene para *«cupit aspicere in computacionibus»*, son tan parcos en su descripción que uno está tentado de aceptar la ayuda interpretativa de Ibn Ezra, que dice con otras palabras: «sunt in manu eius tabule, ubi computacionem exercear».
3. Aquí, también, el extremadamente alterado texto de Hispalensis puede haber servido, como mucho, para sugerir la idea de una «mujer en oración»; en Ibn Ezra, quien obvia mencionarlo como devoto, está expresado más concisamente: «ipsaque Deum precator».

BIBLOSARTE

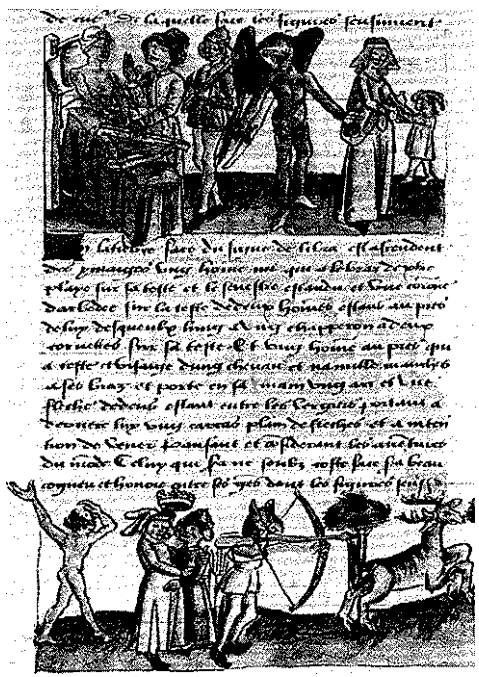
(izquierda)

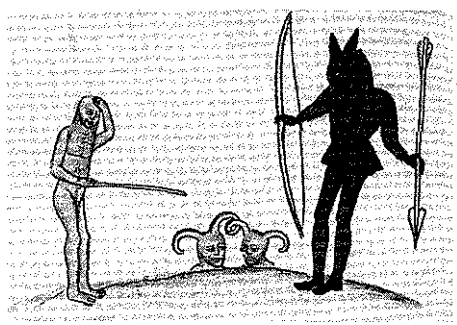
170. *Tercer decano de Virgo*, Londres, British Museum, Sloane Ms. 3983, fol. 20^{v}.
171. *Tercer decano de Virgo*, según Ludovicus de Angulo, París, Bibliothèque Nationale, Cod. franç. 612, fol. 117^{v}.
172. *Tercer decano de Virgo*, según Ludovicus de Angulo, París, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 6561, fol. 106^{v}.

(derecha)

173. *Tercer decano de Virgo*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
174. *Segundo decano de Géminis*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

BIBLOSARTE





(izquierda)

175. *Tercer decano de Libra*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
176. *Sphaera* persa e india para el tercer decano de Libra, según Ludovicus de Angulo, París, Bibliothèque Nationale, Cod. franç. 612.

(derecha)

177. *Sphaera* persa e india de Abu Maschar para el tercer decano de Libra, Londres, British Museum, Sloane Ms. 3983, fol. 22r.
178. *Tercer decano de Libra*, según Ludovicus de Angulo, Saint Gall, Cod. Vad. 427, fol. 89r.

BIBLOSARTE

Libra		Ferrara	Abu Maschar / Joh. Hisp.	Otras fuentes
I	**Persa**	Hombre[1], *de pie*, tocando un instrumento de viento, que sostiene en su mano derecha;	—	*Leopoldo de Austria*: forma viri *irati* in cuius manu fistula.
	Indio	—	—	—
	Sin identificar	... *mano izquierda* bastón o lanza y pájaro colgando.	—	*Picatrix*: Vir *in eius dextra* lanceam tenens, in sinistra vero avem pedibus pendentem.
II	**Persa**	—	—	—
	Indio	Hombre, *vestido*, con la cara y las palmas de la mano dadas la vuelta, dando la impresión de que está volando.	Vir *cuius species et species vulturis*[2], *super*[a] *colorem arrahim*[b] *nudus sitibundus, manibus debilis*, cupiens volare ad aera.	—
III	**Persa**	Hombre desnudo *retorciéndose las manos y*...	—	*Leopoldo de Austria*: Vir nudus.
	Indio	... arquero tensando su arco.	—	*vir* vehemens, in cuius manu est arcus.

a. Corregido al añadir «se habens».
b. Buitre; véase Boll, p. 319.
1. La combinación es la misma que la de Virgo I: una figura de *Picatrix*, con los atributos adecuados, ha sido dada a un atributo del sistema persa. El origen del *Picatrix* es convincente, porque el decano está tomado del sistema no identificado que aparece en esta fuente y en ningún otro lugar. Leopoldo es citado como el más cercano paralelo para el elemento «persa», porque en otros casos el flautista tiene también otro instrumento y aparece a caballo o (en Johannes Hispalensis) sentado sobre una silla de montar.
2. Las facciones de buitre desaparecen en los textos de Leopoldo, Fontana (sistema pseudogriego) y *Picatrix*; y así se encuentran en los frescos de Ferrara. Los *duo viri servientes* de Leopoldo son una improbable fuente para Ferrara, igual que el *vir niger* de *Picatrix*, del cual los modelos con la tez negra han sido generalmente tomados sin cambios. La descripción más cercana es la personal de Fontana «forma hominis servi»; pero ésta, también, se aleja en varios detalles de la de Ferrara.
3. El texto que viene a ser el más próximo a la figura del arquero, tomado del sistema indio, es el que se incluye en el *titulus* de Leopoldo. En todos los demás textos, la figura tiene la cabeza de un caballo (véase el texto introductorio más arriba). La secuencia de las figuras está invertida en el texto de Leopoldo.

BIBLOSARTE

423 **Nombres de los artistas:** para ello, véase Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, 3 (Milán, 1914), pp. 602 y ss. y pp. 750 y ss. *Marzo, Abril y Mayo*, Francesco Cossa realiza; el taller de Cosimo Tura es responsabe de (1) *Junio y Julio;* (2) *Agosto y Septiembre.*

428 **El tono épico se impone.**
En cuestiones de detalle, incluso el reino «olímpico» del registro más alto no está completamente a salvo del ocultismo oriental que afecta a todas las figuras del intermedio. Alguno de los animales de los frescos superiores tienen una relación más mágica que mitológica con las deidades junto a las que aparecen: derivan de los repertorios de afinidades cósmicas de *Picatrix*, que asigna animales, plantas, piedras, metales, perfumes, colores, idiomas, partes del cuerpo y profesiones específicas a los dioses invocados en las plegarias mágicas; véase H. Ritter, «*Picatrix*, ein arabisches Handbuch hellenisticher Magie», en *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922* (Leipzig, 1923), p. 104. *Picatrix* asigna liebres y muchos tipos de pájaros a Venus, halcones al Sol y monos y lobos a Mercurio (éstos no están documentados en este contexto en ninguna otra fuente conocida del momento). Incluso al pavo real, que aparece por detrás de una roca a la derecha del fresco del Sol, se le señala en un comentario en *Picatrix:* «et est particeps in pavonibus» (Hamburgo, cod. mag. 188, p. 122).

428 Reproducido por Friedrich Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts* (Lepzig, 1925), lám. 60: Maestro de María de Borgoña.

428 El pasaje correspondiente en Mytographos III (11, 2; véase p. 547) describe la clásica pose de las tres Gracias: dos dan la cara al espectador y la otra se muestra de espaldas. Petrarca (*Africa* 3, pp. 216 y ss.) sigue el ejemplo. Berchorius altera esta descripción y presenta dos Gracias dando la cara a Venus y la otra que se separa de ella —como hacen las ilustraciones en los manuscritos del *Ovide moralisé*, los *Tarocchi* y, sorprendentemente dada su tardía fecha, el grabado de Gafurius (pp. 387 y ss. y fig. 96)—. El *De deorum imaginibus libellus* retoma la posición de las Gracias de nuevo directamente hacia el espectador, pero omite el gesto de cogerse del brazo *(connexae)*, que aparece tanto en Mytographos III como en Petrarca y que —de nuevo— Berchorius fue el primero en ignorar.

428 Venus sostiene un pato en vez de una concha en casi todas las ilustraciones del *Ovide moralisé* que derivan de Berchorius; este hecho parece deberse a una lectura errónea, quizás *auca marina* en lugar de *concha marina.*

429 En el fresco de Julio con Júpiter y Cibeles: **En Cyzicus, donde nació Teucer, existía un culto a Cibeles extraordinariamente arraigado.** La identificación de Teucer de Babilonia con Teucer de Cyzicus es cuestionable; véase Christ y Schmidt, *Geschichte der griechischen Literatur*, 6.ª ed., 2.1 (Múnich, 1920), p. 416.

429 Los tronos vacíos de Cibeles (fig. 114) encuentran su camino a la tradición mitográfica a través de un un texto alterado. San Agustín escribe (*De civitate Dei*, 7, 24):

> *Nam et ipse Varro quasi de ipsa turba verecundatus unam deam vult esse Tellurem. Eandem, inquit, dicunt Matrem Magnum; quod tympanon habeat, significari esse orbem terrae; quod turres in capite, oppida; quod sedens fingatur, circa eam cum omnia moveantur, ipsam non moveri...*

Sin embargo, la lectura de este pasaje dado aquí fue establecida únicamente por Zoega (*Bassirilievi*, 1, p. 93). Hasta entonces, el texto alterado de los manuscritos prevaleció: «quod sedes fingantur». Esta versión pasó de san Isidoro (*Etymologica*, 8, 11, 64) al *De rerum naturis* de Hrabanus Maurus (Migne, *Patrologia latina*, vol. 111, col. 431), de quien Boccaccio parece haber derivado su *sedes vacuae* en *Genealogia deorum* 3, 2 (Basilea, 1532), p. 58.

Boccaccio sustituyó la interpretación alegórica de Varro, que a causa de la corrupción del texto había perdido su significado, con una serie de interpretaciones de su cosecha:

> *Sedes autem vacuae illi circumpositae existimo, nil aliud velint quam ostendere quia non solum domus, sed civitates, quae incolentium sunt, sedes vacuentur, persaepe peste agente vel bello; seu quia in superficiae terrae vacuae sint sedes plurimae, id est loca inhabitata; seu quia ipsa terra semper sedes servet vacuas nascituris...*

En la mitografía medieval posterior, estos asientos vacíos aparecen sólo en Boccaccio, que de este modo se revela como la fuente utilizada por el humanista autor de los frescos del Palacio Schifanoia. De Boccaccio pasaron a Vincenzo Cartari, *Le vere e nove imagini degli dei delli antichi* (Venecia, 1556); y Cibeles aparece todavía rodeada de asientos vacíos en la mascarada de Vasari de 1565: véase *Discorso sopra la mascherata della genealogia degl'iddei de' gentili* (Florencia, 1565), p. 112, con referencia expresa a Boccaccio.

Es imposible afirmar si el propio san Agustín leyó a Varro en esta extraña forma alterada —e incluso si la alteración actual procede de él—. Permanece abierta la cuestión de si el error de lectura fue en sí mismo un eco del antiguo culto a los tronos vacíos de los dioses. Pausanias nos cuenta que la Gran Madre fue uno de aquellos a quien se aplicó; véase Wolfgang Reichel, *Über vorhellenische Götterkulte* (Viena, 1897), p. 21. Este culto fue un factor que contribuyó al surgimiento de la inicial creencia cristiana en la Etimasia, el trono vacío de Cristo; véase Oskar Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa* (Estrasburgo, 1903), pp. 214 y ss.

La contribución de Boccaccio a la imagen de los dioses en Ferrara se confirma en otro fresco. Los monos delante del carro de Vulcano están tomados de la *Genealogia deorum* 12, 70 (Basilea, 1532), pp. 315 y ss., que están basados en una lectura

BIBLOSARTE

errónea del comentario de Servio a Virgilio, *Eclogues* 4, 62, ed. Thilo (1887), p. 53. Habiendo sido expulsado del cielo, Vulcano fue criado por los sintios, habitantes de Lemnos. Boccaccio lee «a simiis» en lugar de «a sintiis», enfatizando aún más esta curiosa idea de la crianza del dios al suministrar una explicación alegórica de su propia cosecha; de este modo enriquece la iconografía de Vulcano con un detalle desconocido en otros casos.

La cabeza llameante de Vesta, ya que no se distingue en el fresco, se conserva en un dibujo decimonónico (fig. 179); coincide con el texto de Boccaccio «Huius praeterea numquam visam dicunt effigiem, quod dicunt eo quod incognita sit, nam si flammam videamus, quam illi dicemus esse effigiem?» (*Genealogia*, 8, 3, Basilea, 1532, p. 201). Este pasaje en Boccaccio procede a su vez de Ovidio: «effigiem nullam Vesta nec ignis habet» (*Fasti* IV, p. 298; de aquí también a *Mytographus*, III 2, 5, ed. Bode, p. 159). Pero el hecho de que la cabeza ardiente de Vesta aparezca en el fresco acompañada por Zeus niño y por una multitud de doncellas hace probable que el de Boccaccio, y ningún otro de los textos, fuera la fuente utilizada por el humanista inspirador de los frescos.

La biblioteca del duque Borso es conocida por haber albergado dos ejemplares de la *Genealogia* de Boccaccio: Bertoni, *La biblioteca estense* (Turín, 1903), p. 222.

429 **Galeotto murió excomulgado en 1499.** Durante dieciséis años, desde su excomunión por motivos políticos en 1483, no sólo había persistido en el anatema, sino que además había desafiado la prohibición puesta sobre su ciudad natal. Véase **Burckhardt, *Kultur der Renaissance,* *Gesamtausgabe*,** 5, p. 337. La madre de estos dos combativos hermanos era Giulia di Feltrino Boiardi, poetisa y hermana del poeta Matteo Maria Boiardo.

430 **Este Avogaro era el mismo hombre que recomendó a Lorenzo las virtudes medicinales de las gemas (en anillos) y seguía a Mesue en recomendar «ellescof», «elitropia» y «celidonio». Angelus Fabritius, *Laurentii Medicis magnifici vita* (Pisa, 1787), 2, pp. 394 y ss.** Sobre Mesue el Joven y sus obras farmacéuticas, frecuentemente editadas y traducidas en Italia (siendo algunas ediciones ampliadas y publicadas por Pietro d'Abano), véase Ludwig Choulant, *Handbuch der Bücherkunde für die ältere Medizin* (Leipzig, 1842), pp. 351 y ss. *Elitropia* o *diaspro* es una piedra roja, una variedad de calcedonia; *celidonia* es caledonia.

431 Sobre la conjunción descrita por Pellegrino Prisciani como favorable: según el *Catasterisms*, **Acuario iguala a Ganímedes, i. e., aspirando al cielo y piadosamente leal a los dioses** (Boll, *Sphaera*, pp. 156, 224 y 282); y **el ascendente nodo lunar, el punto de intersección de la elíptica y la órbita de la Luna, conocido como el Caput Draconis** —la Cabeza del Dragón; Bouché-Lecrecq, *L'astrologie grecque* (París, 1899), pp. 122 y ss.— **considerado por los astrólogos árabes como «provechoso»** en relación con ciertos planetas.

Franciscus **Junctinus** Fiorentinus, *Speculum astrologiae* (Lyon, 1581), 1, p. 769, «Commentarium in Ptolomaeum *De Astrologia iudiciaria*, Lib. IV, Cap. 5»: «Planetae foecundi seu prolem largientes sunt Jupiter, Venus, Luna et caput Draconis Lunae» **(recogido por Bouché-Leclercq**, p. 452 n. 2).

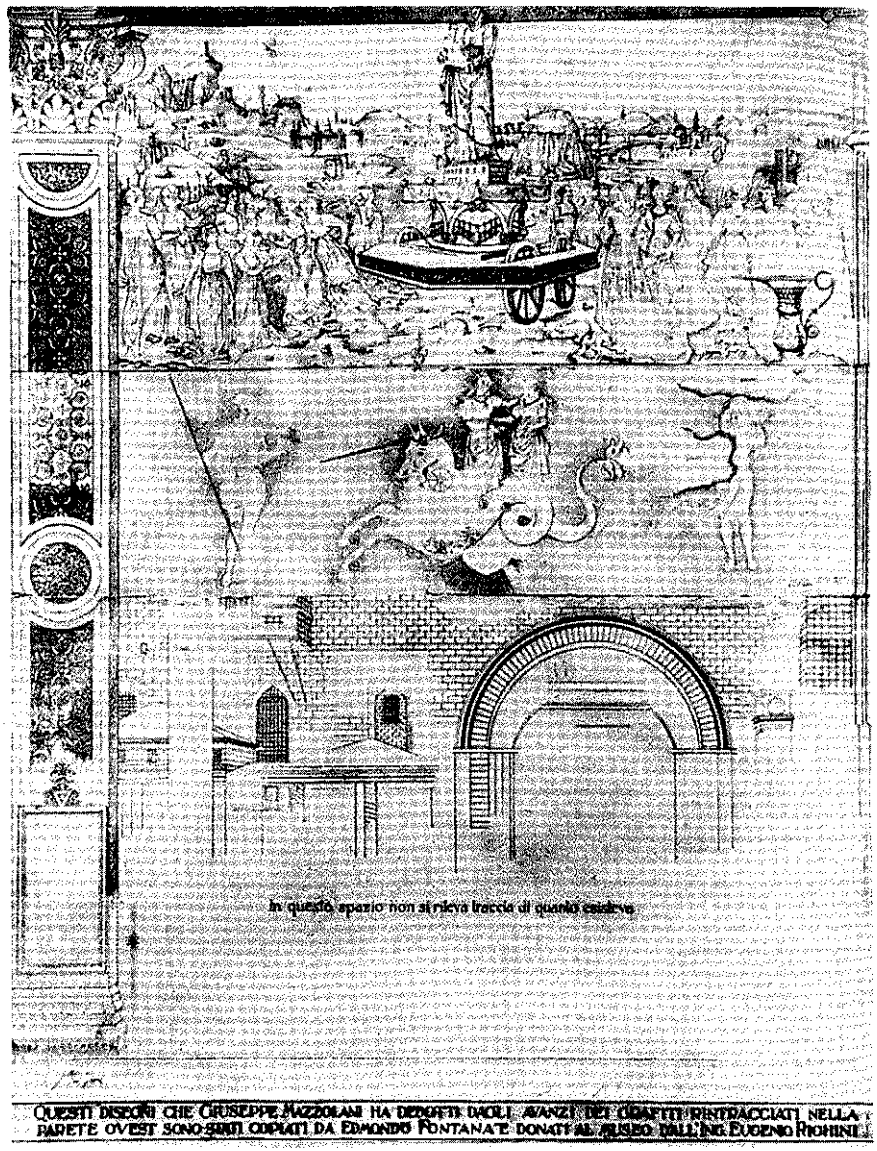
Sobre la inclusión de la Cabeza del Dragón en el horóscopo como el equivalente a un planeta, véase Bouché-Leclercq, pp. 122 y ss., que **también (p. 468 n.) menciona** a Abu Maschar, **según *Margarita philosophica*, sobre la beneficiosa relación de Júpiter con Caput Draconis, y lo denomina «moment rare, du reste, et difficile à saisir».** Véase Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, libro 7.°, tratado 2.°, cap. 10 (Estrasburgo: Grüninger, 1512), fol. T III: «Albumasar impietatem impietati accumulans ait: Qui deo supplicaverit hora qua Luna cum capite Draconis Iovi coniungitur, impetret quicquid petierit». Claramente alude al mismo pasaje de Abu Maschar (Cat. Cod. astr. gr. V. 1, p. 147 y ss.) que subyace en la mención de Prisciani a Abu Maschar (Almansur) como autoridad por su propio consejo; véanse pp. 586 y ss.

433 Un idealizado, cuasi anticuario estilo, igualmente asociado con la vida cortesana, también se puede encontrar en la literatura contemporánea ferraresa: **Cleofe Gabrieli** describe a Borso d'Este como el primero en recibir el homenaje de los dioses de la Antigüedad y, por tanto, realizar un ascenso poético-heroico al Parnaso, escoltado por las Siete Artes Liberales y por un contingente de poetas paganos y modernos. **(*Anecdota litteraria*, 4 (Roma, 1783), pp. 449 y ss. Burckhardt, *Kultur der Ranaissance*,** en *Gesamtausgabe* 5, p. 303).

Prueba de que los personajes de la mitografía humanista fueron considerados en la Ferrara del Renacimiento como dioses de Olimpia es el tratado dedicado al duque Borso en 1471 por Lodovico Lazzarelli (cod. Urb. lat. 716); sus versos están escritos para acompañar copias hechas a partir de las deidades planetarias de los *Tarocchi*, con la intención de rescatar los «dioses de los Gentiles» de la profanación de haber sido empleados como cartas de juego, y para restituirlos a su original significado como deidades (Saxl, *Verzeichnis astrologischer ... Handschriften ... in römischen Bibliotheken*, Heidelberg, 1915, pp. 101 y ss.). Con una pretensión muy similar, las deidades de la banda superior de los frescos habrían parecido a un espectador ferrarés como olímpicas —especialmente por estar dispuestas de acuerdo con Manilius (p. 573).

Las pinturas de Cosimo Tura en la biblioteca de Pico della Mirandola están descritas en los *Dialogi* de Lilius Gregorius Gyraldus; véase H. Julius Herrmann, «Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva», *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19 (1898), pp. 207 y ss. Acerca de cuándo vio Gyraldus los frescos, la mejor fuente es Gianandrea Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, 2.ª ed., 1 (Ferrara, 1792), pp. 339 y ss.

BIBLOSARTE



179. *Diciembre (Vesta)*, dibujo, siglo XIX, de restos de un fresco destrozado, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

BIBLOSARTE

433 El fresco de Minerva, asimismo, marca una etapa intermedia en el camino hacia el carácter olímpico de los dioses: **Palas con la «Meduxa» es la virgen protectora** en el estandarte del torneo de la ***Giostra*** (Florencia, 1475), donde alude alegóricamente a la relación entre el caballero que lucha bajo su protección y su dama; véase más arriba, pp. 109 y ss., p. 144 y p. 425.

El grupo de hombres sabios, a quienes el fresco de Marzo asigna a Minerva como sus «hijos» exactamente en la misma forma que a los tejedores (Manilius, *Astronomicon*, 4, p. 137), suministra un precedente iconológico para la Escuela de Atenas, en donde la misma diosa aparece una vez más como patrona de la ciencia —aunque de manera metafórica en forma de estatua.

433 Para el creyente, **la voluntad cósmica se debe leer en los cielos, a través del exacto movimiento energético** de los cuerpos celestes.

433 En alemán alto medio, la palabra ***wimpel*** (AMA *wimpal*), que está emparentada con la francesa *guimpe* (escrita todavía en el siglo XIII *guimple*; véase Littré, *Dictionnaire*), significa tanto «pañuelo» como «pendón» o «banderola»; véase *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* (Leipzig, 1878), vol. 3.

433 El surgimiento de esta **anticuaria e histórica visión del mundo como punto de inflexión para la reorientación de la energía.**

434 En la ceremonia en honor de Simonetta Vespucci, Venus simboliza **el retorno cíclico: Perséfone** (véase la adenda al final del ensayo «Sandro Botticelli», pp. 425 y s.).

Sin embargo:

El elemento ctónico se convierte en etéreo; la esfera ideal de Botticelli está impregnada por el πνευμα de Platón y Plotino. Botticelli llevó a cabo el ascenso desde la Venus *alla franzese* al *Amore Divino* (Dante) en todas sus etapas. (Estas «estapas» sucesivas son las siguientes: los grabados Baldini, ediciones primera y segunda; el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera;* y los dibujos para la *Divina Comedia*).

437 **La ignorancia del mito astral desbarata totalmente el drama del rescate: Perseo, el salvador, se ha convertido en un espectro que aterroriza al patriarca y a su mujer. El mito astrológico se ha deshecho en jeroglíficos.**

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

439 Publicado como «Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519», en *Erster Bericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg* (Hamburgo, 1910).

439 Para el *Mercurio* hay evidencia de una fuente directa en la Antigüedad. Deriva de un dibujo de Ciriaco d'Ancona, claramente basado en un monumento antiguo de estilo arcaico. Véase F. Saxl, «Rinascimento dell'Antichità», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 63 (1922), p. 252, fig. 21.

439 **El desaparecido *Archetypus triumphantis Romae* de Sebald Schreyer, Peter Danhauser y Sebald Gallenstorfer** pudo haber sido el responsable de la introducción de los *Tarocchi* en Alemania. Esta obra fue planteada como una antología de los poetas, oradores e historiadores romanos que debían ser recopilados por Peter Danhauser, a instancias de Sebald Schreyer, e ilustrada con grabados de Sebald Gallenstorfer; véase Bernhard Hartmann, «Konrad Celtis in Nürnberg», *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, n.º 9 (1889), pp. 18 y ss., pp. 23 y ss. y pp. 59 y ss., que reproduce los contratos entre Schreyer y Danhauser. Véase pp. 61 y ss., el cálculo de costes por el *Archetypus*:

> *Item meister Sebolten, furmschneider, gegeben, das er das spil* (¿Mantegna *Tarocchi*?) *verresh hat, 1 guldin, mer für ein mess eichen prennholz, und davon zu hauen und zu tragen 6 £ 28* d., *facit 1 fl. 6 £ 28* d.

Acerca de la relación entre este proyecto de libro e Italia, véase Paul Joachimsen, *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluss des Humanismus*, parte 1.ª (Leipzig, 1910), pp. 156 y ss.

Sobre la supuesta participación de Sebald Gallenstorfer en la *Nuremberg Chronicle* (*Schedelsche Weltchronik*), véase Thieme-Becker, 13, p. 114.

439 Relativo al *Digesto* de Langenbeck, véase G. Fumagalli, *Dictionnaire géographique d'Italie, pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce pays* (Florencia, 1905), p. 296. Sobre Steffen Arndes, véase E. Voullième, *Die deutschen Drucker des XV. Jahrhunderts*, 2.ª ed. (Berlín, 1922), pp. 95 y ss.

439 También en la **Junkernhaus de Göttingen.**

443 Las serie planetaria de Burgkmair **debe haber sido realizada antes de 1517, pues la de Marte aparece en la *Cronycke van Hollandt Zeelandt en Vrieslant* (Leiden, 1517),** fols. 88^{r}, 114^{v} y 175^{r}. Esta obra reutiliza también otros grabados de Burgkmair, incluyendo la *Cólera* de la serie de las *Virtudes*, fol. 125^{v} y fol. 185^{v}. Esta utilización de los grabados no guarda relación con su significado original: aparecen como «retratos» de las personas mencionadas en la crónica. Sobre los planetas de Burgkmair, véase A. Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ä.*, Meister der Graphik, n.º 15 (Berlín, 1932), p. 36.

443 Una descripción detallada e ilustraciones de la «Casa pintada» de Eggenburg, Baja Austria, en *Die Denkmäler des politischen*

BIBLOSARTE

Bezirkes ***Horn*** *in Niederösterreich*, vol. 5, parte 1.ª, de *Österreichische Kunsttopographie* (Viena, 1911), pp. 57 y ss. El verso que acompaña la figura de Saturno se corresponde con el del calendario en bajo alemán. Acerca de la Huneborstelsches Haus de Brunswick, véase P. J. Meier y K. Steinacker, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig* (Brunswick, 1926), pp. 87 y ss., figs. 151-152.

443 Las divinidades planetarias de las pinturas de Burgkmair en la fachada de la Fuggerhaus en Augsburgo parecen ser visibles sólo en el **grabado de Raphael Custos**; véase la noticia de **Sandrart sobre las casas del Weinmarket**: Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675), ed. A. R. Peltzer (Munich, 1925), p. 76.

El grabado de Jacob Custos, publicado por Raphael Custos, representando la corporación de la ciudad de Augsburgo, rindiendo homenaje a Gustavo Adolfo el 24 de abril de 1632, reproducido en Adolf Buff, *Augsburg in der Renaissancezeit* (Bamberg, 1893), n.º 26-27; comentario pp. 31 y ss. También de Adolf Buff, «Augsburger Fassadenmalerei», *Lützows Zeitschrift für bildende Kunst*, 21 (1886), pp. 59 y ss., p. 61 (il.); Julius Groeschel, «Die Renaissancebauten in Deutschland», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 11 (1888), pp. 244 y ss. También el discurso de Berlín no publicado (1924) de Albert Heppner, «Deutsche Fassadenmalerei der Renaissance», en el cual los frescos de la Fuggerhaus son atribuidos a Jörg Breu y vinculados con el dibujo a tinta de este artista conservado en el Kupferstichkabinett de Berlín. Este dibujo es una copia del *Mercurio* de Baldini; véase E. Bock, *Die deutschen Meister*, vol. 1 del Staaliche Museen zu Berlin, *Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett* (Berlín, 1921), p. 16, n.º 4.326 (Mercurio) y 4.327 (Saturno).

443 No todas las copias de los *Tarocchi* son del propio Durero. Sobre este tópico, así como sobre la relación de la serie con sus fuentes y con los grabados, véase H. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Der junge Dürer* (Augsburgo, 1928), pp. 306-312, y figs. pp. 154 y ss. y p. 235.

28. Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero

445 Publicado como «Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophischhistorische Klasse, Jahrgang 1920*, n.º 26 (Heidelberg, 1920).

452 En lugar de «**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...**», léase «**hacía uso de la astrología antigua como medio para aumentar su comprensión de la acción de un *fatum* gobernado por leyes cósmicas; tan seguro estaba de su ilustrada (racionalista) creencia en la astrología...**».

453 En vez de «**desplazó**», léase «**suprimió**».

453 Esta frase, que tanto Enders como de Wette (4, p. 341) describen como ilegible, podría decir (lectura propuesta por Dr. Elsbeth Jaffé): «Sed plus cum vili Astrologo et ominoso Mathematico quem toties falsum convici, convincam adhuc saepius falsum». Todo el pasaje se refiere al mal estado de salud del propio Lutero, lo que inspira pensamientos de muerte. La última frase podría, por tanto, interpretarse con referencia al horóscopo de Gaurico, que le había profetizado una temprana muerte (véase también la opinión de Cocleo, p. 470), aproximadamente como sigue: «Pero yo soy más que el vil astrólogo y pretencioso matemático por quien él me toma, a quien yo he mentido a menudo en el pasado, y a quien mentiré a menudo en el futuro».

457 En lugar de «**el comentario**», léase «**el tendencioso comentario**».
Por «**1483 en lugar de 1484**», léase «**cambiando 1484 por 1483**».
Frente a «**...horóscopo habitual...**», léase «**...horóscopo hasta entonces habitual...**».

457 Sobre lo mítico del día de nacimiento para los antiguos, por por medio del cual los individuos estaban bajo la protección del dios en cuya festividad caía el nacimiento, véase **Wilhelm Schmidt, *Geburstag im Alterthum***, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 7.1 (Giessen, 1908), pp. 42 y ss. Friedrich **Pfister**, en su revisión de la obra, *Deutsche Literaturzeitung* (1909), col. 1486-1489, señala que, en el cálculo de las fechas de nacimiento de los héroes, ciertos requisitos rituales adquirían preferencia sobre las circunstancias legendarias del propio nacimiento.

460 Sobre la **torre**-cubilete en la tabla de la ilustración de diciembre del Chronographus, véase la voz «Fritillus» en Daremberg y Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* 2.2 (París, 1896), pp. 1341 y ss. Los dados eran introducidos por la abertura superior del cubilete *(pyrgus* o *turricula)*, y se tiraban a través una abertura escalonada sobre el tablero de juego. Véase también *Die Calenderbilder de Chronographen vom Jahre 354*, ed. J. Strzygowski (Berlín, 1888), pp. 12 y 80.

460 La última frase del párrafo debe leerse como sigue:

> **En la burlona observación de Lutero de 1532, Saturno parece presentarse a sí mismo en una forma ingenua y asequible, tomada del mito popular; en realidad, sin embargo, lo**

BIBLOSARTE

que aquí pervive como una simple especulación sobre el supersticioso proceder de los fabricadores de horóscopos es un símbolo del orden cósmico, una parte de la herencia helenística del pensamiento abstracto y sistemático.

462 **El presagio se convierte en objeto de posible controversia científica pública sólo por medio del *panfleto*.**

462 **La génesis de la portada de *Der Basler Hinckende Both*.** Es digno de mención que la figura del campesino con una pierna de madera y una lanza, como un «Mensajero Cojo» *(hinkender Bote)*, aparezca sólo en aquellos almanaques políticos de finales del siglo XVI (1590) que marcan la transición entre el almanaque astrológico y el servicio de noticias políticas. En contraste con el «Mensajero» *(Postreutter)*, que refería los hechos del año pasado, el Mensajero Cojo hablaba del año anterior a aquél. En esos almanaques —a diferencia de las hojas volanderas del periodo de la Reforma, en las que las predicciones astrológicas habían sido incluidas en el servicio diario de noticias políticas— el contenido político excedía lo astrológico: la profecía se convertía, por así decirlo, en un mirar atrás. No obstante, la afinidad entre estos últimos almanaques y los anteriores, los astrológicos, proporciona algún motivo para creer en la persistencia de la imagen de Saturno. Véase R. E. Prutz, *Geschichte des deutschen Journalismus*, 1 (Hanover, 1845), pp. 179 y ss.

463 **La capacidad de concentración de la alegoría realista.**

463 En la tabla central: **Perseo con la Fama, que surge de la sangre de la Medusa, como la quintaesencia de la *Virtus*: el vencedor triunfante como señor de la energía terrenal; la metamorfosis del Griego Eterno. Perseo, mágicamente transformado, queda libre de la piedra preciosa del anillo.** (Sobre Perseo como una figura apotropaica en gemas, véase Roscher, *Mythologisches Lexikon*, 3.2, col. 2027 y ss.).

El **cálculo** astronómico propuesto por Warburg, y recientemente revisado, permite deducir, a partir de la **configuración planetaria** del techo, la fecha de nacimiento de Agostino Chigi **a principios de diciembre de 1466**. Esto, junto al significado astrológico y mitológico de los frescos del techo en el contexto general de las representaciones pictóricas del firmamento, será analizado en un trabajo de E Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, a publicar en 1933 por la Reale Accademia d'Italia de Roma.

463 Sobre el horóscopo de Chigi véase G. Cugnoni, «Agostino Chigi il Magnifico», *Archivio della Società romana di storia patria*, 2 (1878), p. 82; ibíd., 4 (1881), pp. 215 y ss.

567 En lugar de **«unos ángeles... Padre»**, léase **«ángeles cristianos, que, cogiendo a cada uno de la mano, les llevan ante la suprema autoridad de Dios Padre, quien mira hacia abajo desde el centro; he aquí la cristiano-pagana armonía de las esferas»**.

466 **W. Köhler, *Basler Nachrichten* (1922), Sonntagsblatt, n.º 42, menciona la carta en forma de sermón de Lutero del año 1522** (en el segundo domingo de Adviento, Lucas 21.25-33), Lutero, *Sämtliche Werke*, **Erlangen ed.**, 2.ª ed., **10** (Frankfurt am Main, 1868), pp. 53 y ss.: «Ein Christliche vnn vast wolgegrundete beweysung von dem Jüngsten Tag Vnnd von seinen zeichen, das er auch nit ferr mer sein mag».

Lutero vincula los fenómenos celestes y otros naturales de su propio tiempo con los textos proféticos relativos al día del Juicio; rechazando la explicación natural de Aristóteles, Lutero los interpreta como los «signos» mencionados por los Apóstoles. Por tanto, el oscurecimiento del Sol y de la Luna ya había ocurrido; la caída de las estrellas era una referencia a los sucesivos cometas; y los movimientos de las fuerzas celestiales eran una alusión a la gran conjunción. Ibíd., p. 65:

> *So haben wir auch (daneben) so viel Cometen gesehen, und (neulich) sin viel Kreuz vom Himmel gefallen (und ist mit unter auch aufkommen die neue, unerhörete Krankheit, die Franzosen). Auch wie viel Zeichen und Wunder sind etliche Jahr daher im Himmel ersehen, als Sonnen, Mond, Sternen, Regenbogen, und viel ander seltzame Bilde. Lieber, lass es Zeichen sein, und grosse Zeichen, die etwas Grosses bedeuten, welche auch die Sternmeister und Frau Hulde nicht mag sagen, dass sie aus natürlichem Lauf sind kommen, denn sie haben zuvor nichts davon erkannt noch geweissaget.*
>
> *So wird auch kein Sterkündiger thüren sagen, dass des Himmels Lauf habe verkündiget das schrecklich Thier, das die Tiber zu Rom todt auswarf vor kurzen Jahren, welchs hatte einen Eselskopf, eine Frauenbrust und Bauch, einen Elephantenfuss an der rechten Hand, und Fischschuppen an den Beinen, und ein Drachenkopf am Hintersten etc. Darin das Papstthum bedeutet ist, der grosse Zorn Gottes und Strafe. Solcher Haufen Zeichen will etwas Grössers bringen, denn alle Vernunft denket.*

Sobre la conjunción de 1524, Lutero tenía esto que decir (ibíd., p. 69):

> *Was aber die Bewegung des himmelischen Heers sei, weiss ich noch nicht, es wäre denn die grosse Constellation der Planeten (die itzt eintreten wird uber zwei Jahr). Denn die Planeten sind gewisslich von der Himmel Kräften und Heer wohl das furnehmest, und ihre wünderliche Versammlung ist ein (gross) gewiss Zeichen uber die Welt. Nu spricht Christus nicht, das aller Heer oder Kräfte der Himmel sich bewegen werden, sondern etliche (Schaaren). Denn nicht alle Sterne werden sich bewegen, gleichwie droben gesagt ist, nicht alle Menschen Gedräng und Furcht leiden, nicht alle Wasser allezeit brausen und rauschen, Sonne und Mond nich alle Tag finster werden; denn es sollen nur Zeichen sein, die müssen nur in eilichen und im wenigern Theil geschehen, dass sie etwas sonderlichs Ansehens gewinnen gegen das ander Theil, das nicht Zeichen sein wird. Darumb ich darauf stehe, dass des himmelischen Heers Bewegung seien (gewisslich die zukunftige) constellation der Planeten*

BIBLOSARTE

Mit würſten vnnd mit bratten.
Will ich mein hauß wol beraten
Alſo hat das jar ein ende.
Got vns im ſein ewiges rëych ſende.

180. *Diciembre*, en *Kalender*, Augsburgo: Schönsperger, 1490.

181. *Lutero como Hercules Germanicus*, Hans Holbein el Joven, hoja suelta.

BIBLOSARTE

(darüber die Siernmeister sagen, es solle eine Sindfluth bedeuten; Gott gebe, dass der jüngste Tage sie, wilchen sie gewisslich bedeutes).

Und hie solltu aber nicht irren lassen, dass diese Constellation sich aus des Himmels Lauft natürlich begibt. Es ist dennoch ein Zeichen von Christo genen net. Und es ist fast wohl sein wahrzunehmen, weil es nicht allein, sondern gleich mit dem Haufen der andern Zeichen sich sammlet, und zu gleicher Zeit mit eintrifft. Lass die Ungläubigen zweifeln und verachten Gottes Zeichen, und sagen, es sei natürlich Geschäft; halt du dich des Evangelii.

...Lieber, lass es Zeichen sein, und grosse Zeichen, die etwas Grosses bedeuten; aber sie sind schon vergessen und veracht.

En la segunda parte de la homilía aporta una interpretación espiritual de los mismos signos (81), según la cual Cristo es el Sol; la Iglesia, la Luna; las estrellas, los cristianos, y las fuerzas del cielo, «los Prelados o Planetas en la Iglesia». Ibíd., p. 83:

Die Kräfte der Himmel sind unser Planeten, unsere geistliche Junkern und Tyrannen, Papst, Bischof und ihre Gesellen, die hohen Schulen, die so tief in das weltliche Regiment, Gut, Ehre und Lust gesessen sind mit aller Sicherheit, dass sie gemeinet, sie wären nicht Planeten, das ist Errones; denn Planeta auf Griechisch heisst Irriger, der kein rechter Weg gehet, sondern nur hinter sich und zu beiden Seiten, wie die Planeten am Himmel auch thun. Das legen die Deutschen aus mit einem Sprichwort, und sagen: Die Gelehrten, die Verkehrten; das ist, das geistliche Regiment ist eitel Planeten. Nu aber das Evangelium anbricht, und zeigt ihnen an ihre Tugend, und färbet sie mit ihrer eigen Farbe, dass es ungelehrte Götzen und Seeñverführer sind, wöllen sie zornig werden, bewegen sicht, und machen eine Constellation, treten zusammen, wöllens mit Bullen und Papier schützen, dräuen ein grosse Sindfluth; aber es will und wird sie nichts helfen, der Tag bricht an, den wird man nicht unter den Scheffel stürzen, als wäre es ein Wachslicht.

(Véanse también pp. 477 y s.).

467 Las figuras de Marte y Saturno del grabado que aparece en los *Prognostica* de Paulus van Middelburg fueron copiadas, sin mencionar los textos que las acompañan, en los grabados de cuatro libros no fechados, distribuidos por la imprenta de Peter van Os, publicados hacia 1500:

1. Bartholomei Coloniensis Canones; Campbell, *Annales de la typographie néerlandaise*, 1er suplemento (La Haya, 1878), n.º 250a. El *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, 3 (Leipzig, 1928), col. 433, puntualiza que la aparición de las armas de Julio II como marcas de impresión demuestra que se fecha en 1503 o posteriormente; Hain-Copinger, 2496; Proctor, 9153.
2. Salustio, *Bellum Catilinarium* (Campbell, *Annales*, La Haya, 1874, n.º 1502; Hain-Copinger 5224).
3. Salustio, *De Bello Jugurthae liber* (Campbell 1503; Hain-Copinger 5227).
4. Ovidio, *Fasti* (William Martin Conway, *The Woodcutters of the Netherlands in the Fifteenth Century*, Cambridge, 1884, p. 272, da la fecha para éste de 1511).

El grabado aparece reproducido en **M. J. Schretlen, *Dutch and Flemish Woodcuts* (Londres, 1925), lám. 65b**; analizado por Conway (según la cita anterior), pp. 109 y ss.

467 ¿No es esta relación inversa padre e hijo sencillamente anticristiana: el hijo como el enemigo de su padre, a quien él sacrifica?

467 El toro en el grabado Lichtenberger, que está también presente en las primeras ediciones (Modena, 1490; Mainz, 1492), no tiene justificación en el texto. Tampoco puede explicarse por motivos astrológicos. Puede ser que la página de **diciembre en los calendarios alemanes** (Augsburgo: Blaubirer, 1481; Augsburgo: Bämler, 1483; **Augsburgo: Schünsperger**, 1490, fig. 180), en los que el sacrificio del ganado aparece como la actividad del mes, pueda considerarse como **el origen (información aportada por el Dr. Edgar Breitenbach)**. (Las primeras ilustraciones en la obra de Lichtenberger no mostraban el animal con sus patas delanteras recogidas).

La importancia de este «préstamo» y si la aparición del toro puede ser explicada únicamente en función de esta fuente iconográfica, permanecen sin determinar. Claramente, la página del calendario estaba totalmente en consonancia con el carácter popular de la ilustración de Lichtenberger. Otra posible fuente sería una imagen mitológica, quizás Hércules con el toro (Ovidio, *Metamorphoses*, Venecia, 1497, grabado en fol. 76r); pero esto supondría que la relación entre Júpiter y el toro ya había sido establecida.

476 Un catálogo pseudo-joaquinita de los papas (Cod. Vind. 412) descrito con detalle por H. J. Hermann, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance* [Nationalbibliothek, Viena], Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, vol. 8, parte 6, 1 (Leipzig, 1930), pp. 165 y ss., n.º 132. Es un manuscrito del norte de Italia, probablemente boloñés, del siglo XV. El papa con una hoz y una rosa aparece en el fol. 44; los tres pilares están en el fol. 43.

477 La figura de **Lutero** (según Hans Sachs) **con una hoz y una rosa** bien puede representar un modelo de Saturno: en opinión de **Bernardus Silvestris**, Saturno es el señor de las hoces y el recolector de rosas. *De mundi universitate*, ed. C. S. Barach y J. Wrobel (Innsbruck, 1876), p. 42:

Crudus adhuc nec citra vires emeritus insumpto falcis acumine, quicquid pulcrum, quicquid florigerum, demetebat. Rosas et lilia et cetera, et olerum genera sicut nasci non sustinet, non sustinet et florere.

Sobre la **Rosa como símbolo de Aion: H. Junker, «Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung», en *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922* (Leipzig, 1923), p. 153.**

BIBLOSARTE

477 Sobre la utilización por parte de Lutero de imágenes polémicas, véase **Hartmann Grisar** S. J. y Franz Heege S. J., ***Luthers Kampfbilder*** (Friburgo, 1921-1923), fascículo 3 de 4 (1923), cap. 1, dedicado específicamente al Papa burro y al monje ternero. Una imagen polémica que satiriza a la vez a Lutero y a sus adversarios es el grabado *Hercules Germanicus* (fig. 181), atribuido a Hans Holbein que según se dice fue ideado por Erasmo. Véase Daniel Burckhardt-Werthemann, «Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früher Baslerzeit» y Theophil Burckhardt-Biedermann, «Über Zeit und Anlass des Flugblattes: Luther als Hercules Germanicus», *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertum*, 4, n.° 1, pp. 33 y ss. y pp. 38 y ss.

480 Un comentario de Durero sobre presagios meteorológicos, exactamente en la misma forma que los de **Mennel** y Grünpeck, se puede encontrar en *Dürers schriftlicher Nachlass*, ed. **K. Lange y F. Fushe (Halle, 1893), p. 14**:

> ***Das grösst Wunderwerk, das ich all mein Tage gesehen hab, ist geschehen im 1503 Johr, als auf viel Leut Kreuz gefallen sind, sunderlich mehr auf die Kind denn ander Leut. Unter den allen hab ich eins gesehen in der Gestalt, wie ichs hernoch gemacht hab. Und es was gefallen aufs Eyrers Magd, der ins Pirkamers Hinterhaus sass, ins Hemd, in leinenes Tuch. Und sie was so betrübt drum, dass sie weinet und sehr klagte. Dann sie forcht, sie müsst dorum sterben. Auch hab ich ein Komet am Himmel gesehen.***

481 «Causalidad mítica» hoy en día: **terremoto en las fronteras de Albania (*Hamburger Fremdenblatt*, 29 de abril de 1928); superstición y fin del mundo.**

En un pueblo cerca de Monastir, ha nacido recientemente un ternero con dos cabezas. Decenas de miles de habitantes de toda la región se dirigen al lugar con la intención de ver el animal, que es exhibido como un prodigio por su dueño. La supersticiosa población local cree que el nacimiento de un ternero de dos cabezas presagia más terremotos y el fin del mundo.

El 15 de mayo de 1927 *Der Weltspiegel* reproducía un monstruo del sur de Bulgaria, muy parecido a la cerda de Landser, bajo el titular de «Una maravilla de la naturaleza».

492 El poema de Bonincontri (escrito hacia 1472-1475) tiene un comentario, escrito por el propio poeta alrededor de 1484-1487 (Cod. Vat. lat. 2845); véase B. Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento* (Florencia, 1906), pp. 141 y 155. El comentario, en las líneas recogidas por Melanchthon (pp. 653 y ss.), dice como sigue (Soldati, p. 196):

> *Haec* [coniunctio], *meo iuditio, erit anno salutis 1504, quae indicat prophetae adventum vel alicuius sanctissimi viri, qui in melius reformabit religiosorum mores et vivam, quae est nostro tempore omnibus bonis viris contemptui, ne dicam odiosa, propter ipsorum fastu et turpitudinem.*

Como el texto del poema trata de la conjunción de Saturno y Júpiter, Melanchthon indudablemente recoge estas líneas para aludir al nacimiento de Lutero, aunque el propio Bonincontri, en su comentario, altera la fecha, así como Paulus van Middelburg extiende los efectos de la conjunción más de veinte años.

La excitación causada en Italia por la llegada de la conjunción de 1484 (p. 623) puede ser rastreada en el comentario a Dante de Cristoforo Landino, que asigna la fecha del 25 de noviembre de 1484 a la predicción del *veltro* por parte de Dante (*Inferno*, 1.105), y también insinúa una reforma religiosa:

> *Io credo che 'l Poeta, come ottimo mathematico, havesse veduto per astrologia, che per l'avenire havessero a essere certe revolution de Cieli, per la benignità delle quali habbi al tutto a cessar l'avaritia. Sarà dunque il vetro tal influenza, la quale nascerà tra Cielo et Cielo, o veramente quel Principe, il quale da tal influenza sarà prodotto. Onde dirà disotto ch'io veggio certamente, et però il narro. Et certo nell' anno 1484 nel dì vigesimo quinto di Novembre, et a hore tredici, et minuti 41 di tal dì sarà la coniuntione de Saturno et di Giove, nel scorpione, ne l'ascendente del quinto grado de la libra, la qual dimostra mutation di religione. Et perchè Giove prevale a Saturno, significa che tal mutatione sarà in meglio. La onde non potendo esser religione alcuna piu vera che la nostra, havrò adunque ferma speranza che la Republica christiana si ridurrà a ottima vita et governo; in modo che potremo veramente dire: Iam redit et virgo, redeunt saturnia regna.* (Virgilio, *Églogas* 4.6).

Dante, con l'espositione di Cristoforo Landino et di Alessandro Vellutello... (Venecia, 1564), fol. 7^{v} y ss.; véase Friedrich von Bezold, «Astrologische Geschichtskonstruktion im Mittelalter», en ídem, *Aus Mittelalter und Renaissance* (1918), p. 191 y p. 410 n. 379.

En este comentario, que se fecha en 1481, Landino, por tanto, se refiere al mismo dato aportado por Lichtenberger (cuyas profecías fueron publicadas por primera vez hacia 1488, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer) y antes de él por Paulus van Middelburg (1484); véase nota 82. Acerca de la amplia divulgación de las profecías de Lichtenberger en Italia desde 1492 en adelante, véase Domenico Fava, «La fortuna del pronostico di Giovanni Lichtenberger...», *Gutenberg-Jahrbuch*, 5 (Mainz, 1930), pp. 126 y ss.

493 **Una fuente muy importante** para los comentarios sobre astrología de Lutero es el **Sermón sobre los Diez Mandamientos (1518)**, en el cual exhorta **contra la *necessitant*** de las estrellas. **Lutero, *Werke*, Weimar ed., I, pp. 404 y ss., referencia aportada por F. Blanke.**

> *Decem praecepta Wittenbergensi predicata populo per P. Martinum Luther Augustiniarum.*
> *Praeceptum Primum. Non Habebis deos alienos.* (I, pp. 398 y ss.)
>
> *Nono. Sequitur lauta illa Astrologia seu Mathematica, quae valde cupit esse scientia, sed non potest stulticiam ingenitam exuere. Haec*

BIBLOSARTE

est quae nos docet, Quis, qualis quantusve sit futurus, Quisquis natus fuerit in horoscopis signorum: Consiliarii scilicet divini secreti nec angelis noti. Unum ego miror, quidnam illis acciderit, ut non invenerint stellam quae portendat, quis iustus, quis peccator sit, nasciturus. Quandoquidem suos horoscopos maxime in hominibus valere volunt, tum non est res tam parvi momenti iusticia, peccatum, veritas, mendacium, sed nec tam rara quam sit Balneator, Cantator, Trapezita, piscator, orator, amator, qui suos habent horoscopos. Cur ego nullum ibi iusticiae et veritatis signum? Aut si est, Cur nunquam sortitur effectum? Siquidem omnis homo nascitur peccator, mendax, insipiens, licet nulla stella ad hoc fatum sit conficta, nec mutatur, nisi supercoelesti gratia visitetur. Aut est coelum adeo infestum et incuriosum iusticiae et veritatis, ut vilissima balnea influat et ludos et veneres, Iusticiam autem omnino nesciat? Aut tam invidus creator, Qui nullum signum boni, sed tantummodo mali constituit? quippe cum nullus homo nascatur bonus sitque natura sua cum influentiis perseveraturus malus, hos ego inter subtiles fatuos numerassem, nisi rudibus essent rudiores.

Sed pulcherrime solvunt obiecta, dicentes «Influentiae non necessitant, sed inclinant ad peccatum», etc. quasi non sit idipsum impiissimum sentire, quod deus foecerit creaturam ad inclinationem peccati et non potius ad erectionem iusticiae, ut omnia cooperentur in bonum, non in malum, hominibus. Aut quasi ullus hominum necessitate pulsus peccet, et non potius semper inclinatione. Quis invitum dicet peccare? Omnis mala inclinatio non extra nos, sed in nobis est, Mat.15. *Sicut ait Christus: De corde exeunt cogitationes malae, Non quod intrat in hominem etc. Et B.* 19, 11 *Iacob.: Unusquisque tentatur a concupiscentia sua abstractus et illectus, quae non fato sed* Sant.1.14 *origine peccati venit. Omnia enim, quae foecit deus, bona sunt: ideo ex natura sua non possunt* Gen.1.31 *nisi ad bonum inclinare. Quale est unumquodque, tale et operatur. Quod autem ad malum* Rom.8.20 *serviunt, non est natura, sed iniura eorum, sicut Paulus ait: Omnis creatura subiecta est vanitati non volens. Illi autem naturam eorum faciunt vanitatem, Volentes ex institutione dei illa habere, ut ad peccandum inclinent. Cur ergo Adam et Hevam ante serpentem non inclinaverunt? Cur non Christum? Cur non Virginem? pereat ea blasphemans impietas. Vox illa Vox patris Adam* Gen.3.12 *est, qui et ipse suam inclinationem ad mulierem transtulit, id est, creaturam dei, dicens, Mulier, quam mihi dediste, etc. Verum quam egregie mihi obstarent, si ullum sanctorum vel martyrem his usum esse aut scripsisse aut approbase possent ostendere. Nunc autem non modo non approbaverunt, sed etiam reprobaverunt, presertim B. Augustinus in multis locis, tum B. Gregorius. Et tamen invenit ista languidula insipientia languidiores qui credant.*

«Abraham, inquiunt, docuit Aegyptios astrologiam, ut testis est Ioseppus», quasi Ioseppus nusquam excesserit verum, praesertim tam anhelus iudaicae gloriae appetitor. Abraham sine dubio, docuit Aegyptios deum colere et veram dei sapientiam, Sicut et de Ioseph Ps.105.22 *dicitur, ps. ciiii. Ut erudiret principes eius et senes eius prudentiam doceret. Non est credendum sanctos illos viros nec astronomiae, multominus astrologiae operam dedisse quae iuventutis sunt studia ociosa. Sed Ioseppus videns, huius scientiae opinionem apud Graecos extolli et in gloria esse, fingere visus est voluisse, quomodo etiam in hac re Iudaei Graecis non impares sed superiores essent, quod in omnibus aliis quoque facere conatus fuit, quae ad vanam gloriam pertinent.*

Deinde mirum est, daemones non fuisse aliquando mutatos, qui tot saeculorum influentiis subiecti, tum propiores quam nos, utpote in aere habitantes, sunt. Non autem venisse stellarum influentias super eos aut easdem stelas eodem modo eis fulsisse absurdum videtur. Manent enim obstinati in sua perversitate nec ullo signo mutantur, cum nostrae animae brevissimo momento influentiarum mutari dicantur. Deut.4.19 *Ultimo. Quid ad Mosen dicemus Deut.: iiii. Ne forte elevatis oculis ad caelum videas solem et lunam et omnia astra caeli, quae creavit dominus deus tuus in ministerium cunctis gentibus etc. Si in ministerium, quomodo in dominium? At subtiliter evadunt dicentes authoritate sui Magistri Ptolemei «Sapiens dominatur astris, ideo praevenire et impedire potest influentias stellarum». Ergo non sunt in dominum sapientibus, sed insipientibus tantum? Quid autem Moses? Cunctis, inquit, gentibus in ministerium. Si cunctis, ergo vel cunctae gentes sunt sapientes et ita dominantur astris omnes, vel aliquae tantummodo sunt sapientes et fiet, ut non cunctis gentibus sint creata in ministerium, Vel Moses verax et tu mendax. Ut omittam, quod, si etiam vere sapiens esset dominus astrorum, nihilominus falsum dixisset Moses, utpote quod astra non ministrent sapientibus etiam, sed magis impediunt, ita ut, nisi illi sapientia praestarent, non possint eorum fata vitare. Non ergo in ministerium, sed in bellum sapientibus et in dominium atque tyrannidem insipientibus dicendae fuissent stellae creatae. Quod est et Mosen mendacii arguere et deum crudelitatis accusare, omninoque blasphemare. Sed haec alii latius tractarunt.* Jer. 10. 2 *Sat sit indicasse vanitatem hanc prohibitam. Hiere: x. Iuxta vias gentium nolite dicere et a signis* Rom.8.28 *caeli nolite metuere. Solus enim deus timendus est in omnibus. Caetera omnia ut ministeria in bonum electis cooperantia esse debemus intelligere.*

Warburg intentó incorporar un cuidado análisis de este sermón en una nueva edición de su ensayo sobre Lutero. En una colaboración en el *Zeitschrift für Kirchengeschichte* de 1933, el profesor Blanke, de Zurich, analizará y comentará el sermón a la luz de los descubrimientos de Warburg.

495 Las palabras «***propter spicam uirginis***» **subrayadas.**

La interpretación teológica cristiana del signo de Virgo, según Abu Maschar, recogida por Kurt Rathe, «Ein unbeschriebener Einblattdruck und das Thema der "Ährenmadonna"», *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1922), pp. 1 y ss.; véase Franz Boll, «Aus der Offenbarung Johannis», *Stoichea*, 1 (1914), p. 115.

506 La historia del horóscopo de Gauricus de Lutero fue descrita en el siglo XVIII por **Friedrich Siegmund Keil, *Das Leben Hannss Luthers und seiner Ehefrauen Margarethen Lindemannin* (Leipzig, 1752), y Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, libro 4, Historia de Slawkenbergius.**

Keil, pp. 49 y ss.:

§ 69. Es hat die Mutter dieses herrlichen Kindes das Jahr seiner Geburt nicht gewust. Melanchthon hat sie deswegen un-

BIBLOSARTE

terschiedlichemal gefragt, zu welcher Zeit ihr Sohn gebohren, darauf sie zur Antwort gegeben, den Tag und die Stunde wisse sie gewiss, wegen des Jahres aber wäre sie ungewiss. Doch sagte sie ihm, dass er am 10. November zur Nacht um 11 Uhr gebohren, und hätte dem Kinde den Namen Martin gegeben, weil der folgende Tag Martini gewesen, an welchem das Kind getaufft worden. Ob sie nun wol das Jahr der Geburt nich eigentlich gewust, so hat man doch hiervon genaue Nachricht, dass es das Jahr 1483 gewesen. Denn es hat Lutherus mit eigner Hand aufgezeichnet, dass er An. 1483, den 10. November Abends um 12 Uhr gebohren, und dabey eigenhändig die Constellation des Himmels beschrieben wie der Horoscopus 15. ♌ 5. in decima 28. ♈ 19. locus Solis 28. ♏, 6. Jovis 26. ♍ 24.

70. Hiervon gibt Nachricht D. Christoph Daniel Schreiter, weyland Stifts-Superintendens zu Wurtzen in Disputatione: De discursu Astrologico, welche er als ein Student unter dem Praesidio M. Christoph Notnagels, Prof. Matthes. zu Wittenberg am 12. April An. 1651 gehalten. Seine eigenen Worte sind: Lutherus propria manu figuram coelestem descriptam reliquit ad diem 10. Nov. horam XII. noctis, anni 1483. cujus picturae αὐτόγραφον *Dominus, Christianus Gueinzius, olim Gymnasii Halensis Rector, in sua Bibliotheca sancte asservabat, qui mihi, cuius fidei ac informationi concreditus eram, ex singulari benevolentia, qua me semper prosequebatur, non tantum copiam videndi, sed describendi concedebat: Horoscopus erat 15. ♌ 5. in decima 28. ♈ 19. locus Solis 28. ♏, 6. Jovis 26. ♍ 24. Der Autor disputiret in derselben wider Cardanum, welcher Lutheri Geburstag auf den 22. Oct. Abends um 10 Uhr 1483 gesetzet, und aus der Constellation beweisen wollen, dass Lutherus zu einen Ketzer und Bösewicht gebohren worden (In libro de Gent. Genituris, Genit. XI). Da nun Lucas Gauricus (Part. IV. Tract. Astrologici, p. 69) den Geburstag Lutheri auf den 22. Oct. 1484 um 1 Uhr nach Mitternacht gesetzet: So hat auch Pelletier (In Tract. de arca Noae p. 443) sehr wohl die Absurditaet der päbstlichen Astrologorum bemercket, die aus der falschgesetzten Zeit seiner Geburt schliessen wollen, er müsse ein Ketzer seyn, und Unruhe in der Kirche anrichten (Unschuldige Nachrichten 1702, p. 578), und werden auch billig von Petro Gassendo (Tom. I. Philosoph. Epist. p. 505. b) und de la Mothe (Vayer. Tom. I. Opp. 263) verlachet. Wir setzen diesen päbstlichen Theologis billig Isaaci Malleoli, Prof. Matthes. zu Strassburg Disputation, de Genitura Lutheri An. 1617. herrlichen Verstand, Gottesfurcht, Religionseyfer, sanften und natürlichen Tod aus astrologischen Principiis gezeiget.*

Sterne recoge la literalidad del texto de Gauricus de 1552, pero da la versión papista de la fecha de nacimiento de Lutero, 22 de octubre de 1483, y la de la versión luterana, 10 de noviembre de 1484, esto es, confundiendo los años una vez más. Aunque sabedor, gracias al texto de Gauricus, de que había una conjunción «en la novena casa, que los árabes asignaban a la religión», Sterne alteró las posiciones de los planetas de tal modo (cuando la Luna estaba en la duodécima casa; Júpiter, Marte y Venus en la tercera; el Sol, Saturno y Mercurio todos reunidos en la cuarta) que hace imposible que coincidan con cualquiera de los horóscopos conocidos por nosotros.

506 En lugar de **«jánico»**, léase **«dual»**.

506 Sobre este episodio, y acerca de **Joachim** y **Carion, véase Wilhelm Schäfer, «Der andere Noah»**, *Neue Zürcher Zeitung*, **n.º 1293 (Domingo, 23 de septiembre de 1923).**

509 La misma metamorfosis del individuo saturniano, predestinado al duro trabajo de labrar la tierra, en el libre creador de un dominio terrestre arrebatado a Neptuno, se encuentra en ***Fausto*, parte 2, acto 5: «*Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt*».**

511 Esta «Pronosticatio Firmini» publicada por Hubert Puckner, *Studien zu den astrologischen Schriften des Heinrich von Langenstein*, Studien der Bibliothek Warburg 14 (Leipzig y Berlín, 1933), pp. 220-221.

29. Astrología orientalizante

513 Publicado como «Orientalisierende Astrologie», en *Wissenschaftlicher Bericht über den deutschen Orientalistentag Hamburg vom 28. Sept. bis 2. Okt. 1926, veranstaltet von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Leipzig, 1927), como resumen de una charla dada con ocasión de una visita guiada a la Biblioteca Warburg.

La mayor parte del material gráfico para este artículo se puede encontrar en los ensayos sobre el «Palacio Schifanoia», «El calendario en bajo alemán de 1519» y «Lutero».

Ahora ha sido establecido que Agostino Chigi nació en diciembre de 1466; véanse pp. 761 y ss.

Machriti ya no es considerado como el autor del *Picatrix* árabe (el *Gayat al-hakim*): véase H. Ritter, «*Picatrix...*» en *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922* (Leipzig, 1923), pp. 95 y ss., y E. J. Holmyard, «Maslama al-Machriti...» *Isis* 6 (1924), pp. 294 y ss.

30. *Chap-Books* americanos

519 Publicado como «Amerikanische Chap-Books», *Pan*, 2, n.º 4 (abril de 1897).

31. Las pinturas murales del salón del Ayuntamiento de Hamburgo

527 Publicado como «Die Wandbilder im Hamburgischen Rathaussaale», *Kunst und Künstler*, 8, n.º 8 (mayo 1910).

BIBLOSARTE

32. Exposiciones de pintura en la Casa del pueblo *(Volksheim)*

533 Publicado como «Die Bilderausstellungen des Volksheims», en *Das Volksheim in Hamburg: Bericht über das sechste Geschäftsjahr 1906-1907.*

33. Una biblioteca heráldica

535 Publicado como «Eine heraldische Fachbibliothek», en *Gesellschaft der Bücherfreunde in Hamburg: Bericht über die Jahre 1909-1912* (Hamburgo, 1913).

34. Un fresco redescubierto de Andrea del Castagno

537 Publicado como «Ein neuentdecktes Fresko des Andrea del Castagno», *Beilage to Allgemeine Zeitung*, n.º 138 (Múnich, 20 de junio de 1899).

Una detallada explicación sobre el fresco y su redescubrimiento se puede encontrar en Heinrich Brockhaus, «Andrea del Castagnos Fresko der Dreienigkeit in der Kirche der Annunziata», en ídem, *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*, 3 (Leipzig, 1902); con ilustraciones.

35. Breve discurso de bienvenida pronunciado con ocasión de la apertura del Kunsthistorisches Institut en el Palazzo Guadagni en Florencia el 15 de octubre de 1927

539 Editado privadamente como «Begrüssungsworte zur Eröffnung des Kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15. Oktober 1927».

36. A la memoria de Robert Münzel

541 Publicado como «Zum Gedächtnis Robert Münzels», con ocasión de la presentación de un volumen conmemorativo en honor de Robert Münzel en la Gesellschaft der Bücherfreunde de Hamburgo, para celebrar el décimo aniversario de dicha institución el 15 de septiembre de 1918.

Robert Münzel (1859-1918) fue director de la, por entonces, Stadtbibliothek, luego Staats-und Universitätsbibliothek, de Hamburgo, desde 1902.

37. El problema está en el medio

543 Publicado como «Das Problem liegt in der Mitte», en *Die Literarische Gesellschaft*, 4 (1918), n.º 5 (una revista editada por la Sociedad Literaria de Hamburgo; número especial con una serie de ensayos de figuras relevantes de la vida académica de Hamburgo sobre la cuestión de fundar una universidad en la ciudad).

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

Listado de ilustraciones

Introducción, *Kurt W. Forster*

I.1. Aby Warburg, 1925 (Warburg Institute, Londres).
I.2. Aby Warburg y sus hermanos: Paul, Felix, Max y Fritz, 1929 (Warburg Institute, Londres).
I.3. Warburg con un «hopy» en Oraibi (Arizona), 1895-1896 (Warburg Institute, Londres).
I.4. Portada de la tesis de Aby Warburg, dedicada a Jacob Burckhardt, 1893 (Warburg Institute, Londres).
I.5. Exposición de Warburg sobre astrología y astronomía en el planetario de Hamburgo, 1930 (Warburg Institute, Londres).
I.6. Fachada de la Biblioteca Warburg, Heilwigstrasse 116, Hamburgo, 1926 (Warburg Institute, Londres).
I.7. Sala oval de lectura en la Biblioteca Warburg, 1926 (Warburg Institute, Londres).
I.8. Plancha 32 del *Atlas Mnemosyne* (Warburg Institute, Londres).
I.9. Esquema autobiográfico de Warburg que marca sus orígenes familiares en Amsterdam y se cierra formando un lazo en su Hamburgo natal pasando por Estrasburgo, donde obtiene su doctorado; en Florencia, donde se licenció en Historia del Arte; en la lejana Arizona (USA), donde entró en contacto con los nativos americanos, y de nuevo en Florencia para dirigirse a un punto impreciso del Este (Warburg Institute, Londres).
I.10. En un segundo esquema autobiográfico, Warburg inscribe los lugares clave de su propia vida entre las rutas de la emigración judía en Europa: de Tierra Santa a Amsterdam, y del Próximo Oriente, vía España (Toledo), a Italia (Palermo) y Europa central. Entre las ciudades cuyo arte y cultura llamaron la erudita atención de Warburg, señala Hamburgo, Brujas, Wittenberg, Augsburgo, Florencia y Roma. Probablemente, está incluida Bagdad para señalar el lugar legendario del origen y la perfección técnica de la astronomía y la astrología (Warburg Institute, Londres).
I.11. Aby Warburg con Gertrud Bing y Franz Alber en el estudio de Warburg en el Hotel Palace de Roma, 1928-1929 (Warburg Institute, Londres).
I.12. Plancha 65 del *Atlas Mnemosyne* (Warburg Institute, Londres).
I.13. Texto escrito a máquina con comentarios de Warburg (con correcciones a mano) en una página del *Atlas Mnemosyne* (Warburg Institute, Londres).
I.14. Equipamiento técnico de la Biblioteca Warburg, Hamburgo (Warburg Institute, Londres).

Volumen 1

1. *Nacimiento de Venus*, Botticelli, Florencia, Galleria degli Uffizi.
2a y b. *Nacimiento de Venus*, Florencia, Biblioteca Laurenziana.
3. *Escena de la vida de san Segismundo*, Agostino di Duccio, Milán, Museo Arqueológico.

BIBLOSARTE

4. *Primavera,* grabado en madera de *Hypnerotomachia Poliphili,* Venecia, 1499.
5. *San Jorge,* Donatello, Florencia, Orsanmichele.
6. *Aquiles en Esciros,* dibujo del tipo de los sarcófagos, Woburn Abbey.
7. Dibujo a pluma (¿Botticelli?), Chantilly.
8. Dibujo (¿Botticelli?), Milán, Biblioteca Ambrosiana.
9. *Giuliano a los pies de Palas,* grabado en madera de la *Giostra* de Poliziano, Florencia, 1513.
10. *Primavera,* Botticelli, Florencia, Galleria degli Uffizi.
11. *Las tres Gracias,* Niccolò Fiorentino, reverso de la medalla para Giovanna Tornabouni,
12. *Venus Virgo,* Niccolò Fiorentino, reverso de la medalla para Giovanna Tornabouni.
13. Dioses del viento, detalle de un *cassone,* Hanover, Kestner-Museum.
14. *Venus y Eneas, cassone,* Hanover, Kestner-Museum.
15. *Pomona,* Florencia, Galleria degli Uffizi.
16. *Pallas,* intarsia, Urbino, Palacio Ducal.
17. *Ninfa de Aqueloo* (dibujo), Botticelli, Londres, British Museum.
18. *Baco y Ariadna,* grabado, al modo de Botticelli.
19. *El rapto de Helena,* dibujo a pluma florentino, Londres, British Museum.
20. Grabado florentino, Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati.
21. *Judith,* grabado florentino.
22. *El planeta Venus,* grabado del almanaque Baldini, 1.ª edición.
23. *El planeta Venus,* grabado del almanaque Baldini, 2.ª edición.
24. *Confirmación de la regla franciscana,* Giotto, Florencia, Santa Croce.
25. *Confirmación de la regla franciscana,* Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa Trinità.
26. *Poliziano y Giuliano de Medici,* Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.
27. *Lorenzo de Medici y Francesco Sassetti,* Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.

28a y b. *Lorenzo de Medici,* medalla, Spinello.

29. *Piero y Giovanni de Medici,* Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.
30. *León X,* medalla, Florencia Museo Nazionale.
31. *Poliziano,* medalla, Spinello.
32. *Luigy Pulci y Matteo Franco,* Domenico Ghirlandaio, detalle figura 25.
33. *Compadre del violín,* grabado en madera de Morgante, de Luigy Pulci (Florencia, 1500).
34. *Francesco Sassetti,* busto en mármol, taller de Rosellino, Florencia, Museo Nazionale.
35. *Nera Corsi y Francesco Sassetti,* Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa Trinità.
36. *Fortuna,* grabado florentino, Berlín, Kupferstichkabinett.
37. *Ex libris* de Francesco Sassetti del libro *Ética* de Aristóteles, trad. de Argyrópulos. Florencia, Biblioteca Laurenziana.
38. Fortuna, escudo nobiliario, Florencia, Palazzo Rucellai.
39. *Adlocutio,* moneda de Gordian.
40. Tumba de Francesco Sassetti, Giuliano da Sangallo, Florencia, Santa Trinità.
41. *Adoración de los pastores,* Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa Trinità.
42. Mapa de Florencia, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.
43. Mapa astronómico, Florencia, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.
44. *Lucha de desnudos,* grabado, Antonio Pollaiuolo.
45. *Lucha por el calzón,* arcón noruego, Berlín, Kupferstichkabinett.
46. *Lucha por el calzón,* maestro de las banderolas, grabado.
47. *Lucha por al calzón,* grabado florentino.
48. *Amor vengado,* grabado florentino.

49a y b. *El buhonero y los monos,* vaso de esmalte, Morgan Collection.

50. *El Juicio Final,* Hans Memling, Danzig, Marienkirche.
51. *Angelo Tani y Catarina Tanagli,* tablas laterales exteriores de *El Juicio final,* Hans Memling, Danzig, Marienkirche.

52a. *Tommaso Portinari,* Hans Memling, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

52b. *Maria Baroncelli,* Hans Memling, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

53a. *Tommaso Portinari,* retrato orante en la *Crucifixión,* Hans Memling, Turín, Pinacoteca.

53b. *Maria Baroncelli,* retrato orante en la *Crucifixión,* Hans Memling, Turín, Pinacoteca.

54a y b. *Pierantonio Baroncelli y Maria Baroncelli,* Florencia, Galleria Uffizi.

55a y b. *Tommaso Portinari y Maria Baroncelli,* tablas

BIBLOSARTE

laterales de la *Adoración*, Hugo van der Goes, Florencia, Galleria degli Uffizi.
56. *Entierro de Cristo*, Rogier van der Weyden, Florencia, Galleria degli Uffizi.
57. *Entierro de Cristo*, tapiz, basado en Cosimo Tura.
58. *Adoración*, Benedetto Ghirlandaio, Aigueperse.
59. *Campesinos trabajando*, tapiz flamenco, siglo XV, París, Musée des Arts Décoratifs.
60. *Campesinos trabajando*, tapiz flamenco, siglo XV, París, Musée des Arts Décoratifs.
61. *Campesinos trabajando*, tapiz flamenco, siglo XV, París, Musée des Arts Décoratifs.
62. *Banquete del rey Maximiliano*, del «maestro del *Hausbuch*», dibujo a pluma, Berlín, Kupferstichkabinett.
63. *Misa de paz del rey Maximiliano*, del «maestro del *Hausbuch*», dibujo a pluma, Berlín, Kupferstichkabinett.
64. *Ascensión de Alejandro con los grifos y viaje a las profundidades del mar*, tapiz flamenco, siglo XV, Roma, Palazzo Doria.
65. *Batalla de Chosroes*, Piero della Francesca, Arezzo, San Francesco.
66. Acuarela, a la manera de Piero della Francesca, de Johann Anton Ramboux, Düsseldorf, Akademie.
67. *Escena de una batalla*, relieve, Roma, arco de Constantino.
68. *Batalla de Constantino*, Piero della Francesca, Arezzo, San Francesco.
69. Acuarela, a la manera de Piero della Francesca, de Johann Anton Ramboux, Düsseldorf, Akademie.
70a y b. *Juan Paleólogo*, medalla retrato, Pisanello.
71. *Torneo, Bayona, 1565*, tapiz flamenco, Florencia, Galleria degli Uffizi.
72. *Colina de las musas en los festejos en honor de los embajadores polacos, 1573*, tapiz flamenco, Florencia, Galleria degli Uffizi.
73. *Fiesta acuática*, Bayona, 1565, tapiz flamenco, Florencia, Galleria degli Uffizi.
74. Sello de Carlos II de Inglaterra.
75. *Favor worn*, Bayona, 1565, grabado en madera.
76. Sello de correos de Barbados.
77. *Diseño para el intermedio primero de 1589*, Bernardo Buontalenti, dibujo, Florencia, Gabinetto delle Stampe.
78. *Escena del intermedio primero de 1589*, Agostino Carraci, grabado.
79. *Sirena*, Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.
80. *Armonía Doria*, Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.
81. *Tres planetas y astros*, Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.
82. *Escena del intermedio tercero de 1589*, Agostino Carracci, grabado.
83a y b. *Apolo y el dragón*, Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.
84a, b, c y d. *Hombres y mujeres de Delfos*, Bernardo Buontalenti, acuarela, Florencia, Biblioteca Nazionale.
85. *Vendedor de remedios medicinales*, Giulio Romano, Mantua, Palazzo del Tè.
86. *Vendedor de remedios medicinales*, detalle de un *cassone*, Florencia, Museo Nazionale.
87. *Venus*, relieve en marmol, Perugia, Museo dell'Università.
88. *Silenus*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.
89. *Confirmación de la regla franciscana*, Domenico Ghirlandaio, dibujo, Berlín, Kupferstichkabinett.
90a, b y c. *Torneo, cassone*, Beaulieu-sur-Mer, colección Sir Henry Samuelson.
91. *Apolo y Pitón*, grabado a la manera de Annibale Carracci, C. M. Metz, Londres, British Museum.
92. *Arion*, dibujo, Bernardo Buontalenti, Florencia, Biblioteca Nazionale.
93. *Arion*, dibujo con acuarela, Florencia, Casa Horne.
94. *Fortuna*, dibujo, Bernardo Buontalenti, Londres, colección Henry Oppenheimer.
95. *Necesidad*, dibujo, Bernardo Buontalenti, Florencia, Biblioteca Nazionale.
96. *Practica musice*, grabado de Gafurius, Milán, 1496.

Volumen 2

97. *Muerte de Orfeo*, dibujo, Alberto Durero, Hamburgo, Kunsthalle.
98. *Muerte de Orfeo*, grabado del norte de Italia, Hamburgo, Kunsthalle.
99. *Muerte de Orfeo*, detalle de un jarrón de Nola, París, Louvre.
100. *Muerte de Orfeo*, basado en un jarrón de Chiusi, de *Annali*, 1871.

BIBLOSARTE

101. *Muerte de Orfeo*, grabado de Ovidio, *Metamorphosis*, Venecia, 1497.
102. *Escena de combate*, dibujo, Antonio Pollaiuolo, Turín, Palazzo Reale.
103. *Orfeo, cassone*, Jacopo del Sellaio, Viena, Colección Lanckoronsky.
104a y b. *David*, escudo de cuero, Andrea del Castagno, Filadelfia, Colección Widener.
105. *Planetas en una chimenea*, Landshut, Residenz.
106. *Decanos de Aries*, del *Astrolabium magnum*, ed. Engel, Augsburgo, 1488.
107. *Esfera sinóptica*, muestra de las reglas de los meses según Manilius y los astrólogos griegos.
108. *Perseo*, procedente de Germanicus Ms. Leiden, Universiteitsbibliotheek Ms. Voss. Lat. 4.°. 79, fol. 40^{v}.
109. *Planisferio de Bianchini*, París, Louvre.
110. *Abril (Venus)* y *Marzo (Palas)*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
111. *Primer decano de Aries*, detalle de *Marzo*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
112. *Venus*, en *Libellus de deorum imaginibus*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.
113. *Venus*, en *Ovide moralisé*, París, Bibliothèque Nationale.
114. *Julio (Júpiter-Cibeles)*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
115. Esquema de la colocación de los frescos en el Palazzo Schifanoia, Ferrara.
116. *Mercurio*, en *Tarocchi*, Serie E de grabados del norte de Italia.
117. *Mercurio*, en *Nyge Kalender*, Lübeck, 1519.
118. *Mercurio*, grabado, Hans Burgkmair.
119. *Libro delle sorti*, Lorenzo Spirito, Perugia, 1482.
120. *Saturno*, en *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito, Perugia, 1482.
121. *Johann Carion*, Escuela de Lucas Cranach, Berlín, Preussische Staatsbibliothek.
122. Horóscopo de Lutero por Erasmus Reinhold, Leipzig, Staatsbibliothek, cod. 935, fol. 158.
123. Horóscopo de Lutero por Lucas Gauricus, en *Tractatus astrologicus*, Venecia, 1552, fol. 69^{v}.
124. Horóscopo de Lutero, Múnich, cod. lat. Monac. 27.003, fol. 16.
125. *Hijos de Saturno*, Tübingen, cod. M. d. 2, fol. 266^{v}.
126. Cronógrafo de 354 a. C., diciembre: *Jugador de los Saturnales*.
127. *Saturno*, en *Nyge Kalender*, Lübeck, 1519.
128. *Saturno*, en *Tarocchi*, Serie E de grabados del norte de Italia.
129. Cosmos astrológico y mapa de horóscopo, según A. Drechsler, *Astrologische Vorträge*, Dresden, 1855.
130. Erhard Schön, frontispicio de *Nativität-Kalender*, de Leonhard Reymann, Nuremberg, 1515.
131. Página de la portada de la *Practica*, de Leonhard Reymann, 1524, Stuttgart, L. B., Hs. Math. Q. 3.
132. Página de la portada de *Prognosticatio*, de Johann Carion, Leipzig, 1521.
133. Página de la portada de *Libellus consolatorius*, de Georg Tannstetter, Viena, 1523.
134. Página de la portada y última página de *Prognostica*, de Paulus van Middelburg, Amberes, 1484.
135. *Júpiter y Saturno*, en *Weissagungen*, de Johann Lichtenberger, Wittenberg, 1527.
136. *Los dos monjes*, ibíd.
137. *Los dos monjes*, en Mainz, 1492, edición de Lichtenberger, copia en Hamburgo, Staats-und Universitätsbibliothek.
138. *Escorpio*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 7^{v}.
139. *Escorpio, 11-14 grados*, en *Astrolabium Magnum*, ed. Engel, Augsburgo, 1488.
140. *Los dos monjes*, en *Propheceien und Weissagen ... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenbergers, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sibyllen und anderer*, Augsburgo, 1549.
141. *Lutero con una hoz y una rosa*, en *Wunderliche Weissagung*, de Osiander y Hans Sachs, Nuremberg, 1527.
142. Imagen correspondiente de Vaticinia Joachimi, Bolonia, 1515.
143. *Júpiter, Saturno, Sol* (?), ibíd.
144. *Oraculum V*, en *Leonis oracula*, ed. Lambecius, París, 1655.
145a y b. *El Papa burro y el monje becerro*, en *Lectiones memorabiles*, Lauingen, 1608.
146. La profecía de Ulsenius, con grabado de Durero, hoja suelta, Nuremberg, 1496.
147. *La cerda de Landser*, Alberto Durero, grabado, B. 95.
148. *La cerda monstruosa de Landser*, hoja suelta de Sebastian Brant, 1466.

BIBLOSARTE

149. *Melencolía I*, Alberto Durero, grabado, B. 74.
150. *Júpiter y Saturno*, fig. 140 en la misma edición de Lichtenberger.
151. *Ensiform Comet*, de un manuscrito francés, c. 1587, Hamburgo, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.
152. *Aries*, en *Zebelis liber de interpretatione diversorum eventuum secundum lunam in 12 signis zodiaci*, Berlín, Preussische Staatsbibliothek, Lat. 4.° 322.
153. *Elector*, ibíd.
154. *Le Retour de l'impressioniste*, Ernest Peixotto, en *The Lark*, San Francisco, 1896.
155. *Remarkable is Art*, Gelett Burgess, ibíd., n.° 8.
156. *Fauno tocando la flauta*, Bruce Porter, ibíd., n.° 11.
157. Gelett Burgess, *Apéndice*, ibíd., suplemento al volumen 1.
158. *Primer decano de Libra*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
159. *Primer decano de Virgo*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
160. *Primer decano de Libra*, de *Picatrix*, Cracow, Ms. xi. 1. 793.
161. *Primer decano de Virgo*, de *Picatrix*, Cracow, Ms. xi. 1. 793.
162. *Segundo decano de Libra*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
163. *Segundo decano de Libra*, según Ludovicus de Angulo, St. Gall, Cod. Vad. 427, fol. 89^{r}.
164. *Sphaera* persa de Abu Maschar para el primer decano de Géminis, París Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 7331, fol. 23^{r}.
165. *Primer decano de Géminis*, según Ludovicus de Angulo, St. Gall, Cod. Vad. 427, fol. 86^{v}.
166. *Primer decano de Géminis*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
167. *Segundo decano de Leo*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
168. *Sphaera* tripartita de Abu Maschar para el segundo decano de Leo, Londres, British Museum, Sloane Ms. 3983, fol. 17^{v}.
169. *Sphaera* tripartita de Abu Maschar para el segundo decano de Leo, según Ibn Ezra, Múnich, Cod. Lat. Monac. 826.
170. *Tercer decano de Virgo*, Londres, British Museum, Sloane Ms. 3983, fol. 20^{v}.
171. *Tercer decano de Virgo*, según Ludovicus de Angulo, París, Bibliothèque Nationale, Cod. franç. 612, fol. 117^{v}.
172. *Tercer decano de Virgo*, según Ludovicus de Angulo, París, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 6561, fol. 106^{v}.
173. *Tercer decano de Virgo*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
174. *Segundo decano de Géminis*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
175. *Tercer decano de Libra*, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
176. *Sphaera* persa e india para el tercer decano de Libra, según Ludovicus de Angulo, París, Bibliothèque Nationale, Cod. franç. 612.
177. *Sphaera* persa e india de Abu Maschar para el tercer decano de Libra, Londres, British Museum, Sloane Ms. 3983, fol. 22^{r}.
178. *Tercer decano de Libra*, según Ludovicus de Angulo, Saint Gall, Cod. Vad. 427, fol. 89^{r}.
179. *Diciembre (Vesta)*, dibujo, siglo XIX, de restos de un fresco destrozado, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
180. *Diciembre*, en *Kalender*, Augsburgo: Schönsperger, 1490.
181. *Lutero como Hercules Germanicus*, Hans Holbein el Joven, hoja suelta.

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE

Bibliografía primaria

Abu Maschar (1489): De magnis coniunctonibus, editado por Johann Engel, Augsburgo, Erhard Ratdolt.

— (1489): *Introductorium in astronomiam Albumasaris Albalachi octo continens libros partiales*, Augsburgo, Erhard Ratdolt, 1489.

Ademollo, Agostino (1885): *I primi fasti del teatro di via della Pergola in Firenze 1657-1661*, Ricordi, Milán.

Alamanni, Luigi (1859): *Versi e prose di Luigi Alamanni*, F. Le Monnier, Florencia.

Albèri, Eugenio (ed.) (1839-1863): *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, 15 vols., Società editrice fiorentina, Florencia.

— (1852): *Relazioni dello Impero Britannico nel secolo XVI scritte da veneti ambasciatori*, Società editrice fiorentina, Florencia.

Alberti, Leon Battista (1877): *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, Hubert Janitschek (ed. y trad.), Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 11, Wilhelm Braumüller, Viena.

Aldrovandi, Ulisse (1562): «Delle statue antiche», en Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Giordano Ziletti, Venecia.

Allgemeine deutsche biographie, Rochus, Freiherr von Liliencron y otros (eds.), 56, vols., Duncker & Humblot, Leipzig, 1875-1912.

Allgemeines Künstler-Lexikon, 2.ª ed., Julius Meyer y otros (eds.), 3 vols., W. Engelmann, Leipzig, 1872-1885.

Almanzor (1533): «Propositiones ad Saracenorum regem», en Firmicus Maternus, Julius, *Ad Mavortium Lollianum Astronomic[o]n lib. VIII*, J. Hervagius, Basilea.

Al professore Isidoro del Lungo nel lieto giorno in cui la sua Romilda va sposa al professore Orazio Bacci: Loro augurando ogni bene offre, Tip., C. Nava, Siena, 1895.

Ambros, August Wilhelm (1887-1911): *Geschichte der Musik*, 3.ª ed., 5 vols., F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Andreucci, Ottavio (1857): *Il fiorentino instruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze: memoria storica*, M. Cellini, Florencia.

Archivio di Stato di Firenze, *Le carte strozziane del R. Archivio di stato in Firenze, Inventario*, Cesare Guasti y Gaetano Milanesi (eds.), Tipografia Galileiana, Florencia, 1884.

Archivio Muratoriano, Studi e ricerche in servigio della nuova edizione dei «Rerum Italicarum scriptores» di L. A. Muratori, Vittorio Fiorini (ed.), 6 vols., S. Lapi, Città di Castello, 1904-1922.

Armstrong, Edward (1896): *Lorenzo de' Medici and Florence in the Fifteenth Century*, Putnam, Nueva York.

Arteaga, Esteban (1783-1788): *Le revoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols., en 2, C. Trenti, Bolonia.

Ausonius, Decimus Magnus (1886): *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*, Rudolf Peiper (ed.), B. G. Teubner, Leipzig.

Baldini, Baccio (1565): *Discorso sopra la mascherata della genealogia degli'iddei de' gentili*, Giunti, Florencia.

Baldinucci, Filippo (1845-1847): *Notizie dei professori del disegno da Cimabue*, 5 vols., V. Batelli, Florencia.

Bartoli, Pietro Santi y Bellori, Giovanni Pietro (1702): *Lucernae veterum sepulchralesiconicae: Ex cavernis Ro-*

BIBLOSARTE

mae subterraneis collectae, Lorenz Beger (ed.), 3 vols. en 1, Typis Ulrici Liebperti, Berlín.

Bartsch, Adam von (1803-1821): *Le peintre graveur*, 21 vols., J. V. Degen, Viena.

Bayer, Josef (1885): *Aus Italien: Kultur-und Kunstgeschichtliche Bilder und Studien*, B. Schlicke, Leipzig.

Bayle, Pierre (1697): *Dictionnaire historique et critique*, 4 vols., Reinier Leers, Rotterdam.

Benacci, Vittorio (1589): *Descrittione della Solennissima Entrata... fatta alli 30 di Aprile 1589*, Alessandro Benacci, Bolonia.

— (1589): *L'ultime feste ec. Apparati superbissimi fatti in Fiorenza nelle nozze del ser. G. D. (Ferdinando II) di Toscana*, Benacci, Bolonia.

Benjamin, W. (1972-1977): *Gesammelte Schriften* (eds.) Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Suhrkamp, Frankfurt.

Benndorf, Otto (1878): *Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken*, K. Akademie der Wissenschafeften, Viena, Philosophisch-historische Classe, Denkschriften 28, n.° 1, Gerold, Viena.

Berenson, Bernard (1903): *The Drawings of the Florentine Painters, Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a copious Catalogue Raisonnè*, 2 vols., Murray, Londres.

Bertoni, Guilio (1903): *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, E. Loescher, Turín.

Beschreibung Roms: Ein Auszug aus der Beschreibung der Stadt Rom, Ernst Zacharias Platner y Ludwigvon Urlichs (eds.), Cotta, Stuttgart, 1845.

Bezold, Friedrich von (1918): *Aus Mittelalter und Renaissance: Kulturgeschichtliche Studien*, Oldenbourg, Múnich.

Biblioteca Medicea Laurenziana, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae, varia continens opera Graecorum patrum*, Angelo Maria Bandini (ed.), 3 vols., Typis Caesareis, Florencia, 1764-1770.

Bigazzi, Pasquale Augusto (1893): *Firenze e contorni: Manuale bibliografico e bibliobiografico delle principali opere e scritture, sulla storia, i monumenti, le arti, le instituzioni, le famiglie, gli uomini illustri, ec., della citta e contorni*, Ciardelli, Florencia.

Birch, Walter de Gray y Jenner, Henry (1879): *Early Drawings and Illuminations. An Introduction to the Study of the Illustrated Manuscripts with a Dictionary of Subjects in the British Museum*, S. Bagster and Sons, Londres.

Boas, F. (1974) [1904]: *A Franz Boas Reader: The Shaping of American Antropology, 1883-1911*, G. W. Stocking Jr. (ed.), Basic Book, Nueva York.

Boccaccio, Giovanni (1913): *Das Ninfale fiesolano Giovanni Boccaccios*, C. Winter, Heidelberg.

— (1851): *Il Ninfale fiesolano. Poemetto*, s.e..

— (1568): *Ninfale fiesolano*, s.e. Valente Panizzi.

— (1532): *Peri genealogias deorum, libri quindecim, cum annotationibus Iacobi Micylli... De Montium, sylvarum, fontium, lacuum, fluviorum, stagnorum, & marium nominibus, liber I*, Jacobus Micyllus (ed.), apud Io. Hervagium, Basilea.

Bocchi, Francesco (1677): *Le bellezze della città di Firenze, dove a pienodi pittura, di scultura, disacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, C. Gugliantini, Florencia.

Bock, Franz (1900): *Memling-Studien*, Düsseldorf.

Bode, Wilhelm von (1896): *Die Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien*, Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, Viena.

— (1883): *Italienische Porträtsculpturen des XV. Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin*, Reichsdruckerei, Berlín.

— (1921): *Sandro Botticelli*, Propyläen-Verlag, Berlín.

Boll, Franz Johannes (1919): *Sphaera: Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, B. G. Teubner, Leipzig.

Boll, Franz (1919): *Sternglaube und Sterndeutung: Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, 2.ª ed., Carl Bezold (ed.), B. G. Teubner, Leipzig.

Bonghi, Ruggiero (1886): *Roma a Cavour*, Ermanno Loescher, Roma.

Bonincontri, Lorenzo (1526): *De rebus coelestibus aureum opusculum*, Luca Gaurico (ed.), de Sabio. Venecia.

Bonner Studien: Aufsätze aus der Altertumswissenschaft Reinhard Kekulé zur Erinnerung an seine Lehrthätigkeit in Bonn gewidmet von seinen Schülern, W. Spemann, 1890, Berlín.

Bortfield, Beriah, ed. (1861): *Praefationes et epistolae editionibus principibus auctorum veterum praepositae*, Cambridge University Press, Cambridge.

Botticelli, Sandro (1926): *Botticelli: Des Meisters Werke*, Wilhelm von Bode (ed.), Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BIBLOSARTE

Bouché-Leclercq, Auguste (1899): *L'astrologie grecque*, E. Leroux, París.

Brant, Sebastian (1915): *Flugblätter des Sebastian Brant*, Paul Heitz (ed.), J. H. E. Heitz (Heitz & Mündel), Estrasburgo.

Braun (Ad.) et cie. (1887): *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures. Faites d'après les originaux peintures, fresques, dessins et sculptures des principaux musées d'Europe*, Ad. Braun, París.

Brenner, Oskar (1895): *Ein altes Italienisch-Deutsches Sprachbuch*, Múnich.

Brettschneider, Harry (1880): *Melanchthon als Historiker. Ein Beitrag zur Kenntnis der deutschen Historiographie im Zeitalter der Humanismus*, Programm des Königlichen Gymnasiums mit Realklassen zu Insterbug, Insterburg.

Brown, J. Wood (1902): *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: A Historical, Architectural, and Artistic Study*, O. Schulze, Edimburgo.

Buonaccorsi, Biagio (1568): *Diario de' seuccesi più importanti seguiti in Italia, & particolarmente in Fiorenza dall'anno 1498 fino all'anno 1512*, Apresso i Giunti, Florencia.

Burckhardt, Jacob (1855): *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Basilea.

— (1891): *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 3.ª ed, Heinrich Holtzinger (ed.), Ernst & Seubert, Stuttgart.

— (1898): *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild-Das Porträt in der Malerei-Die Sammler*, G. F. Lendorff, Basilea.

— (1899): *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 7.ª ed., Ludwig Geiger (ed.), 2 vols, E. A. Seemann, Leipzig.

— (1900-1901): *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 8.ª ed., Karl von Fabriczy y Wilhelm von Bode (ed.), 4 vols., E. A. Seemann, Leipzig.

— (1949-1994): *Briefe*, M. Burckhardt (ed.), 10 vols., Schwabe, Basilea.

— (1982): *Über das Studium der Geschichte*, Peter Ganz (ed.), C. H. Beck, Múnich.

— (1994-1995): *L'arte italiana del Rinascimento; La pala d'altare; Il ritratto; I collezionisti*, M. Gheraldi y S. Müller (ed.), Marsilio, Venecia.

Burger, Fritz (1904): *Geschichtedes florentinischen Grabmals von den altesten Zeitnen bis Michelangelo*, Heitz, Estrasburgo.

Burmeister, Ernst (1891): *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, Breslau.

Buser, Benjamin (1879): *Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich während der Jahre 1434-1494 in ihrem Zusammenhang mit den allgemeinen verhältnissen italiens*. Duncker & Humblot, Leipzig.

Calzini, Egidio (1897): *Urbino e i suoi monumenti*, L. Cappelli, Roca S. Casciano.

Cambiagi, Gaetano (1766): *Memorie istoriche , riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la nativita di San Gio. Batista, protettore della citta e dominio fiorentino*, Stamperia granducale, Florencia.

Camerarius, Joachim (1532): *Norica, sive De ostensis libri duc*, Georg Rhau, Wittenberg.

Campbell, Marinus Frederik Andries Gerardus (1874): *Annales de la typographie néerlandaise au XV^e siècle*, M. Nijhoff, La Haya.

Cardano, Girolamo (1534): *Libelli duo. Unus, De supplemento almanach. Alter, De restitutione tempurum et motuum coelestium. Item geniturae lxvii insignes casibus et fortuna, cum expositione*, apud Jo. Petreium, Nuremberg.

Cardi, Pietro Niccola de (1590): *Venuta della serennissima Cristina di Loreno in Italia al segio ducale di Fiorenza. Del suo serenissimo sposo Don Ferdinando Medici gran duca terzo di Toscana*, Giorgio Marescotti, Florencia.

Carion, Johannes (1560): *Chronicon absolutissimum... In quo non Carionis solum opus continetur, verum etiam alia multa... Philippo Melanthone Autore*, s.e.

— (1521): *Prognosticatio und Ercklerung der grossen Wesserung. Auch anderer erschrockelinchen Würchungen*, Martin Landsberg, Leipzig.

Carocci, Cesare (1899): *La giostra di Lorenzo de' Medici, messa in rima da Luigi Pulci*, Zanichelli, Bolonia.

Carta, Francesco (1891-1895): *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano*, Italia, Ministero dell'Istruzione Pubblica, indici e Cataloghi, 13, Presso i principali librai, Roma.

Cartari, Vincenzo (1556): *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Francesco Marcolini, Venecia.

— (1603): *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, la ceremonie, et altre cosi appartenenti alla religione degli antichi, con la loro espositione*, Pietro PauloTozzi, Padva,

Carton, Charles-Louis (ed.) (1859): *Het Boeck van al't gene datter gheschiedt is binnen Brugghe sichtent jaer 1477, 14 februarii, tot 1491*, Maetschappy der Vlaemsche bibliophilen, 3d ser., n.° 2, Gante.

BIBLOSARTE

Ceccherelli, Alexandro (1567): *Descrizione di tutte le feste e mascherate fatte in Firenze per il Carnavale, questo anno 1567*, Florencia?

Celtis, Konrad (1502): *Quatuor libri Amorum. Secundum quatuor latera Germaniae*, sub privilegio Sodalitatis Celticae, Nuremberg.

Chassant, Alphonse Antoine Louis (1878): *Dictionnaire des devises historiques et héraldiques, avec figures et une table alphabétique des noms*, J. B. Domoulin, París.

Cochlaeus, Johannes (1534): *Von neuen Schwermereyen sechs Capitel, den Christen und Ketzern heyden notig zu lesen und hochlich zu bedenken, der seelen seligkeit betreffend*, M. Blum, Leipzig.

Codinus, George (1655): *Georgii Codini et alterius cuiusdam anonymi Excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis*, Peter Lambeck (ed.), Corpus byzantinae historiae, Sebastiano Cramoisy, París.

Colonna, Francesco (1888): *The Dream of Poliphilus. Facsimiles of One Hundred and Sixty-Eight Woodcuts in the «Hypnerotomachia Poliphili»*, Johann Wilhelm Appell (ed.), W. Griggs, Londres.

— (1499): *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldus Manutius, Venecia.

— (1546): *Hypnerotomachie; ou, Discours du sogne de Poliphile*, I. Keruer, París.

Commynes, Philippe de (1867-1874): *Lettres et négociations de Philippe de Commines*, Joseph Marie Bruno Constantin (ed.), baron Kervyn de Lettenhove, 3 vols. V. Devaux, Bruselas.

Congreso Internacional de Historia del Arte, *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma*, Maglione & Strini, Roma, 1922.

Conservatorio de Música Luigi Cherubini, *Commemorazione della Riforma Melodramatica*, Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, año 33, Galletti e Cocci, Florencia, 1895.

Corazzini, Francesco (1900-1907): *Vocabolario nautico italiano*, 7 vols., San Giuseppe degli artigianelli, Turín.

Cousin, Jean, «el Joven» (1568): *Liber Fortunae*, Jacques Kervet, París.

— (1833): *Le livre de fortune. Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin*, Ludovic Lalanne, J. Rouam, París.

Covoni, Pier Filippo (1892): *Il casino di San Marco costruit dal Buontalenti ai tempi Medicei*, Tipografia Cooperativa, Florencia.

Creizenach, Wilhelm Michael Anton (1893-1916): *Geschichte des neueren Dramas*, 5 vols., M. Niemeyer, Halle a.S.

Crollalanza, Giovanni Battista di (1886): *Dizionario storico-blasonico delle faglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 vols., Presso la direzione de Giornale araldico, Pisa.

Crowe, Joseph Archer y Cavalcaselle (1869-1876): Giovanni Battista, *Geschichte der italienischen Malerei*, 6 vols. S. Hirzel, Leipzig.

— (1886-1894): *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 6 vols. Le Monnier, Florencia.

Cyprian, Ernst Salomon, ed. (1719): *Ern. Sal. Cypriani Hilaria Evangelica; order, Theologisch-historischer Berichit vom andern evangelischen Jubel-Fest*, M. G. Weidmann, Gotha.

D'Ancona, Alessandro (1891): *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, 2.ª ed., 2 vols., E. Loescher, Turín.

— (1863): *La rappresentazione di Santa Uliva, riprodotta sulle antiche stampe*, Fratelli Nistri, Pisa.

— (1872): *Sacre rappresentazioni dei sicoli XIV, XV e XV*, 3 vols., Le Monnier, Florencia.

Davidsohn, Robert (1896-1908): *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, 4 vols., E. S. Mittler, Berlín.

Decembrio, Angelo (1540): *Politiae literariae Angeli Decembrii Mediolanensis oratoris clarisimi, ad summum Pontificem Pium II, libri septem*, Augsburgo.

Dehaisnes, Chrétien César Auguste (1886): *Documents et extraits divers concernant l'historie de l'art dans las Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xve siècle*, L. Danel, Lille.

Delaborde, Henri, conde (1883): *La gravure en Italie avant Marc-Antoine (1452-1505)*, Librairie de l'Art, París.

Del Lungo, Isidoro (1897): *Florentia: Uomini e cose del Quattrocento*, G. Barbèra, Florencia.

Dentice, Luigi (1553): *Duo dialoghi della musica del signor Luigi Dentice... Delli quali l'uno tratta della theorica, l'altro della pratica*, V. Lucrino, Roma.

Descrittione dell'intermedii fatti nel felicissimo palazo del gran duca Cosimo, et del suo illustriss. figliuolo principe di Firenze, et di Siena, editado por Giovanni Passignani, Bartholomeo Sermartelli, Florencia, 1569.

Despars, Nicolas (1839-1840): *Cronijcke van den lande ende graefscepe van Vlaenderen*, editado por Jean Antoine de Jonghe, 4 vols., W. Messchert, Rotterdam.

BIBLOSARTE

Dessau, Hermann (1883): *Römische Reliefs, beschrieben von Pirro Ligorio*, Reichsdruckerei, Berlín.

Diegerick, Isidore Lucien Antoine (ed.) (1853-1868): *Inventaire analytique et chronologique des chartes et documents appartenant aux archives de la ville d'Ypres*, 7 vols. Vandecasteele-Werbrouck, Brujas.

Digestum vetus, Jacob Langenbeke (ed.), Henricus Clayn, Perugia, 1476.

Di una mascherata pastorale, G. Carnesecchi e Figli, Florencia, 1882.

Discours de la magnifique réception et triomphante entrée de la grande duchesse de Toscane en la ville de Florence, avec les cérémonies de son couronnement et espousailles etc., Benoist Rigound, 1589.

Discours veritable du mariage de la fille du duc de Lorraine avec le duc de Florence, avec les cérémonies de son couronnement et espousaille, les théatres, Denis Binet, París, n.d.

Dohme, Robert (1877-1886): *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, 4 vols., Seemann, Leipzig.

Dolce, Lodovico (1871): *Aretino; oder, Dialog über Malerei*, Rudolf von Eitelberger von Edelberger (ed.), Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelaltersun der Renaissance 2, Braümuller, Viena.

Doni, Giovanni Battista (1763): *Trattati di musica*, vol. 2 of *Lyra Barberina*, Antonio Francesco Gori (ed.), 2 vols., Stamperia Imperiale, Florencia.

Doren, Alfred (1901-1908): *Studian aus der Florentiner Wirtschafisgeschichte*, 2 vols., J. G. Gotta, Stuttgart.

Drawings by Masters of the Italian, German, and French Schools, Royal Collection of Drawings by the Old Masters at Windsor, Grosvenor Gallery, Londres, 1878.

Drawings by Raffaelle and Michel Angelo, Royal Collection of Drawings by the Old Masters at Windsor, Grosvenor Gallery, Londres, 1878.

Drechsler, Adolf (1855): *Astrologische Vorträge, zur Einführung in «das Berständniss des Systems und der Geschichte der Astrologie» gehalten zu Dresden im Winter 1854/55*, F. C. Janssen, Dresden.

Droysen, J.G. (1977) [1863]: «Die Erhebung der Geschichte zum Rang einer Wissenschaft», *Historische Zeitschrift*, 9, pp. 1-22.

Du Cange, Charles Du Fresne (1883-1887): *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 vols., L. Favre, Niort.

Duellius, Raimund (ed.) (1723-1724): *Miscellaneorum quae ex codicibus mss. gollegit liber I [-II]*, 2 vols., Sumptibus Philippi, Martini & Joannis Veith fratrum, Augsburgo.

Duplessis, Georges (1876): *Mémoire sur vingt-quatre estampes italiennes du XV^e siècle designées sous le nom g'estampes de la collection Otto*, París.

Dütschke, Hans (1874-1882): *Antike Bildwerke in Oberitalien*, 5 vols., W. Englemann, Leipzig.

Ebert, Friedrich Adolf (1821-1830). *Allgemeines bibliographisches Lexikon*, 2 vols., F. A. Brockhaus, Leipzig.

Egger, Hermann (1906): *Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, 2 vols., Sonderschiftren des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 4, A. Hölder, Viena.

Ehrenberg, Richard (1922): *Das Zeitalter der Fugger. Geldkapital und Creditverkehr im 16 Jahrhundert*, 3.ª ed., 2 vols., G. Fischer, Jena.

Einem, H. von (1935): *Carl Ludwig Fernow: Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlín.

— (1950): «Introducción» en *Werke*, W. J. Goethe, Hamburger Ausgabe, C. Wegner, Hamburgo.

— (1972): *Goethe-Studien*, W. Fink, Múnich.

Einstein, Lewis (1902): *The Italian Renaissance in England*, Columbia University Studies in Comparative Literature, n.º 6, Columbia University Press, Nueva York; Macmillan & Co., Ltd, Londres.

Engel, Johann (1488): *Astrolabium planum in tabulis ascendens*, Erhard Ratdolt, Augsburgo.

— (1494): *Astrolabium planum in tabulis ascendens*, Johannes Emericus de Spira y Lucantonio Giunta, Venecia.

Astrolabium planum in tabulis ascendens, Lucantonio Giunta, Venecia.

Ephrussi, C. (1885): «La Divine Comédie illustrée par Sandro Botticelli», *Gazette des beaux-arts*, II ser., XXXI.

Essling, Victor Masséna, príncipe de, y Müntz, Eugène (1902): *Pétrarque: Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Gazette des Beaux-Arts, París.

Exposition des primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale, Henri Bouchot y otros (eds.), prefacio de Georges Lafanestre, Gazette des Beaux-Arts, París, 1904.

Eyn wunderliche Weyssagung, von dem Bapstumb, wie es yhm biss an das endt der welt gehen sol, in figuren order gemal begriffen, gefunden zu Nurmberg, ym Cartheuser

BIBLOSARTE

Closter, und ist seher alt, con texto de Hans Sachs y Andreas Osiander, Hans Guldenmundt, Nuremberg, 1527.

Fabriczy, Cornelius von (1902): *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Kritisches Verzeichnis*, Gerschel, Stuttgart.

Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert, Nachlese, Adelbert von Keller (ed.), Litterarischer Verein, Stuttgart, 1858.

Ficino, Marsilio (1489): *De triplici vita*, Antonio di Bartolommeo Miscomini, Florencia.

— (1576): *Marsilii Ficini... Opera, & quae hactenus extitêre, & quae in lucem nunc primùm prodière omnia: omnium artium & scientiarum, maiorumoq, facultatum multifaria cognitione refertissima... & ab innumeris mendis hac postrema editione castigata*, Henricpetri, Basilea.

Filarete, Antonio Averlino (1890): *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wolfgang von Oettingen (ed.), Quelleschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, *n.s.*, vol. 3, C. Graeser, Viena.

Fineschi, Vicenzio (1781): *Notizie storiche sopra la stamperia di Ripoli, le quali possono servirre all'illustrazioni della storia tipografica fiorentina*, F. Moücke, Florencia.

Finiguerra, Tommaso (1898): *A Florentine Picture Chronicle. Being a Series of Ninety-Nine Drawings Representing Scenes and Personages of Ancient History, Sacred and Profane*, Sidney Colvin (ed.), B. Quatrich, Londres.

Flamini, Francesco (1891): *La Lirica toscana del Rinascimento anteriori ai tempi del Magnifico*, T. Nistri, Pisa.

Fonte, Bartolomeo (1621): *Opera exquisitissima Barth. Fontii Florentini*, Unckelius, Frankfurt.

Förster, Ernst (1869-1878): *Geschichte der italienischen Kunst*, 5 vols. en 4, T. O. Weigel, Leipzig.

Förster, Friedrich Christoph (1818): *Die Sängerfahrt. Eine Neujahrsgabe für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey*, Maurer, Berlín.

Förster, Richard (1880): *Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhaltnis der Renaïssance zur Antike*, Stiller'sche Hof-und Universitäts Buchhandlung, Rostock.

Franco, Matteo (1868): *Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485*, Isidoro del Lungo (ed.), G. Romagnoli, Bolonia.

Franz, Adolph (1902): *Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens*, Herder, Friburgo.

Frey, Karl (1907): *Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu Geschichte und Kunst*, K. Curtius, Berlín.

Frezzi, Federico (1914): *Il quadriregio*, Enrico Filippi (ed.), G. Laterza & figli, Bari.

Friedlaender, Julius (1882): *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte*, Weidmann, Berlín.

Friedrich, Johann (1864): *Astrologie und Reformation; order, Die Astrologen als Prediger der Reformation und Urheber des Bauernkrieges. Ein Beitrag zur Reformatiosgeschichte*, M. Rieger, Múnich.

Frimmel, Theodor von (1894-1905): *Kleine Galeriestudien*, 5 vols., Gerold y Leipzig/Meyer y Müller, Viena, 1894/1905.

Froehner, Wilhelm (1878): *Les médaillons de l'Empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale*, Rothschild, París.

Gachard, Louis-Prosper (ed.) (1851-1852): *Maximilen d'Autriche. Lettres inédites... sur les affaires des Pays-Bas... 1478-1508*, 2 vols. en 1, C. Murquardt, Bruselas.

Gaci, Cosimo (1579): *Poetica descritione d'intorno all'inuentioni della sbarra. Combattuta in Fiorenza nel cortile del Palagio de' Pitti in honore della sereniss. signora Bianca Cappello gran duchessa di Toscana*, Stamperia de' Giunti, Florencia.

Gaffurius, Franchinus (1518): *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, Gotardum Pontanum Calcographum, Milán.

Gagliano, Marco da (1608): *La Dafne nell'accademia de gl'elevati l'affannato rappresentata in Mantova*, C. Marescotti, Florencia.

Garcaeus, Johannes (1574): *Astrologiae methodus*, Basilea.

Gardner, Edmund Garratt (1904): *Dukes & Poets in Ferrara. A Study in the Poetry, Religion, and Politics of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, E. P. Dutton, Nueva York.

Garzoni, Tomaso (1626): *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, P. M. Bertano, Venecia.

Gaspary, Adolfo (1885-1888): *Geschichte der italienischen Literatur*, 2 vols., Geschichte der Literatur der europäischen Volker 4-5, R. Oppenheim, Berlín.

Gaurico, Luca (1552): *Lucae Gaurici Tractatus astrologicus in quo agitur de praetertis multorum hominum: ac-*

BIBLOSARTE

cidentibus per proprias eorum genituras ad unguem examinatis, C. T. Nauò, Venecia.

— (1540): *Tractatus astrologiae iudiciariae de nativitatibus virorum & mulierum*, apud Iohan Petreium, Nuremberg.

Gaye, Johann Wilhelm (1839-1840): *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Alfred von Reumont (ed.), 3 vols., G. Molini, Florencia.

Geiger, Ludwig (1882): *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, G. Grote, Berlín.

Genée, Rudolf (1894): *Hans Sachs und seine Zeit. Ein Lebens-und Kulturbild aus der Zeit der Reformation*, J. J. Weber, Leipzig.

Die Geschichten und Taten Wilwolts von Schaumberg, Adelbert von Keller (ed.), Litterarischer Verein, Stuttgart, 1859.

Giamboni, Ludovico Antonio (1700): *Diario sacro e guida perpetua per visitare le chiese della citta di Firenze... Con una notizia de' corpi, e reliquie di santi, che in esse chiese si conservano [...]*, I. Giuducci, Florencia.

Giambullari, Pietro Francesco (1539): *Apparato e feste nelle noze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Ducchessa sua Consorta, con le sue stanze, madriali, comedia & intermedii in quelle recitati*, B. Giunta, Florencia.

Gigli, Antonio y Mazzi, Curzio (1922): *L'opera letteraria e civile di Isidoro del Lungo, 1851-1921*, F. Le Monnier, Florencia.

Gihr, Nikolaus (1907): *Das Heilige Messopfer, dogmatisch, liturgisch und aszetisch erklärt*, 9-10.ª ed., Herder, Friburgo.

Gilliodts-Van Severen, Louis (1908-1909): *Cartulaire de l'ancien grand tonlieu de Bruges, faisant suite au Cartulaire de l'ancienne estaple*, 2 vols., Recueil de chroniques, chartes et autres documents concernant l'histoire et les antiquites de la Flandre occidentale, 3 ser., Documents Isoles, Chartes et Keuren, L. de Plancke, Brujas.

Giovio, Paolo (1555): *Dialogo dell'imprese militari e amorose di Monsignor Paolo Giouio vescouo d Nucera*, Antonio Barre, Roma.

— (1863): *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*, Eugenio Camerini (ed.), Biblioteca Rara 5, G. Daelli, Milán.

Goethe, Johann Wolfgang von (1880): *Goethes sämmtliche Werke in 36 Bänden*, Karl Goedeke (ed.), J. G. Cotta, Stuttgart.

— (1823): *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, G. Basse, Quedlinburg.

Gori, Antonio Francesco (1740-1742): *Antiqua numismata aurea et argentea: praestantiora et aerea maximi moduli quae in regio thesauro magni ducis Etruriae adservantur*, 3 vols., Ex typographia Francisci Moücke, Florencia.

— (1731-1766): *Museum Florentinum, exhibens insigniora vetustatus monumenta quae Florentiae sunt in thesauro Mediceo*, 12 vols., Ex Typographia Michaelis Nestenus et Francisci Moücke, Florencia.

Gottlob, Adolf (1889): *Aus der Camera Apostolica des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des papstlichen Finanzwesens und des endenden Mittelalters*, Wagner, Innsbruck.

Graf, Arturo (1882-1883): *Roma nella memoria e nelle imaginazioni del medio evo*, 2 vols., Loescher, Turín.

Graul, Richard (1909): *Die Wandgemalde des grossen Saales im Hamburger Rathaus. Die Entwurfe von Gehrts und Geselschap; Das Ergebnis des allgemeinen deutschen Wettbewerbes; Umgestaltung de Saales*, K. M. Hiersemann, Leipzig.

Grisar, Hartmann (1911): *Luther*, 3 vols., Herder, Friburgo.

Gruyer, Gustave (1879): *Les illustracions des escrits de Jerome Savonarole publies en Italie au siecle XV^e et au XVI^e siecle, et les paroles de savonarole sur l'art*, Firmin-Didot et cie, París.

Gualterotti, Raffaello (1589): *Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile citta di Firenze per la venuta, e per le nozze della serenissima Madama Cristina di Loreno, moglie del serenissimo Don Ferdinando Medici terzo, gran duca di Toscana*, Appresso A. Padouani, Florencia.

— (1579): *Feste nelle nozze del serenissimo Don Francesco Medici, Gran Duca di Toscana et della sereniss. sua Consorte la Sig. Biana Cappello*, Stamperia de' Guinti, Florencia.

Guhl, Ernst Karl, comp. (1880): *Künstlerbriefe*, 2.ª ed., Adolf Rosenberg (ed.), J. Guttentag, Berlín.

Guiffrey, Jules (1885-1886): *Inventaire general du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715) publie pour la premiere fois sous les auspices de la Societe d'encouragement pour la propagation des livres d'art*, 2 vols., La Societe, París

Gurlitt, Cornelius (1887-1889): *Geschichte des Barockstiles in Italien*, 3 vols. en 1, Ebner & Seubert (P. Neff), Stuttgart.

BIBLOSARTE

Hager, Georg (1902): *Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum*, Gelleschaft für Christliche Kunst, Múnich.

Hain, Ludwig (1826-1838): *Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD*, 2 vols., J. G. Cotta, Stuttgart.

Hartmann, Philipp, ed. (1908): *Repertorium Rituum; order, Übersichtliche Zusammenstellung der wichtigsten Ritualvorschriften für die priesterlichen Funktionen*, 11.ª ed., F. Schöningh, Paderborn.

Hauber, Anton (1916): *Planetenkinderbilder und Sternbilder zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irren*, Heitz, Estrasburgo.

Hauser, Friedrich (1889): *Die Neu-attischen Reliefs*, Konrad Wittwer, Stuttgart, 1889

Heinecken, Karl-Heinrich von (1786): *Neue Nachrichten von Kunstlern und Kunstsachen 1*, J. G. I. Breitkopf, Dresden.

Heiss, Aloïss (1891): *Les médailleurs de la renaissance: Florence et les florentins du XV^e au XVII^e siecle: histoire, institutions, moeurs, monuments, biographies*, J. Rothschild, París.

Hellmann, Gustav (1914-1922): *Beiträge zur Geschichte der Meteorologie*, 3 vols., Veröffentlichungen des Königlich Preussischen Meteorologischen Instituts, n^os 273, 296, 315, Behrend, Berlín.

Herberger, Valerius (1612): *Gloria Lutheri et evangelicorum*, Leipzig.

Hermann, Hermann Julius (1905): *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, K. W. Hiersemann, Leipzig.

Herrmann, W. (1981): *Gottfried Semper: Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich*, Birkhäuser Verlag, Basilea.

Heyck, Eduard (1897): *Die Mediceer*, Bielefeld, Velhagen.

Hillebrand, Karl (1868): *Études historiques et littéraires*, A. Franck, París.

Hinz, A. (1869): *Das Jüngste Gericht in der St. Marien-Ober-Pfarrkirche zu Danzig, vom historischen, kirchlichen und künstlerischen Standpunkte*, 3.ª ed., Danzig, s.e.

Hirsch, Theodor (1843): *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*, S. Anhuth (Rathke & Schroth), Danzig.

Hollanda, Francisco de (1899): *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, Joaquim Antonio da Fonseca e Vasconcellos (ed.), Quellenschriften für kunstgeschichte und Kusnttechnik, vol. 9, C. Graeser, Viena.

Horne, H. (1908): *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, G. Bell & Son, Londres.

Houzeau, Jean-Charles y Lancaster, Albert Benoît Marie (1882-1889): *Bibliographie générale de l'astronomie*, 2 vols., F. Hayez, Bruselas.

Hülsen, Christian (1905): *Das Forum romanum. Seine Geschichte und seine Denkmäler*, 2.ª ed., Loescher, Roma.

Ibn Ezra, Abraham den Meïr (1507): *Introductorium quod dicitur principium sapientie*, Petrus de Abano (trad.), Petrus Liechtenstein, Venecia.

Ilg, Albert (1872): *Über den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili. Ein Beitrag zur Geschichte der kunstliteratur in der Renaissance*, W. Braumüller, Viena.

Ingegneri, Angelo (1598): *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso*, Vittorio Baldini, Ferrara.

Jahn, Otto (1868): *Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus*, Berichte der Königlich Sachsische Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig.

— (1851): *Über einige auf Eros und Psyche bezügliche Kunstwerke*, Berichte der Königlich Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig.

Janitschek, Hubert (1879): *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Vier Vorträge*, W. Spemann, Stuttgart.

Jastrow, Morris (1914): *Babylonian-Assyrian Birth-omens, and Their Cultural Significance*, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, vol. 14, n.º 5, Giessen, A. Töpelmann.

Jean Paul (1804): *Vorschule der Aesthetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, 3 vols., Friedrich Perthes, Hamburgo.

Joachin Abbas (1515): *Vaticinia*, Hieronymus Benedictus, Bolonia.

Justi, Carl (1888): *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, 2 vols., M. Cohen, Bonn.

— (1866-1872): *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke, und seine Zeitgenossen*, 2 vols., F. C. W. Vogel, Leipzig.

Kaemmerer, Ludwig (1899): *Memling*, Velhagen & Klasing, Bielefeld.

Kalf, Jan (1901): *Bijdrage tot de geschiedenis der middeleeuwsche kunstweverij in Nederland*, Van de Weijer, Utrecht.

BIBLOSARTE

Kapp, Johann Erhard (1727-1733): *Kleine Nachlese einiger grössten Theils noch ungedruckter, und sonderlich zur Erläuterung der Reformations-Geschichte nützlicher Urkunden*, 4 vols. en 2, Joh. Friedrich Brauns, Leipzig.

Keil, Friedrich Siegmund (1764): *Des seligen Zeugen Gottes, D. Martin Luthers, merkwurdige Lebens-Umstande*, 4 vols., Friedrich Gotthold Jacobäer, Leipzig.

Kervyn de Lettenhove, Joseph Marie Bruno Constantin, barón (1847-1850): *Historie de Flandre*, 6 vols., A. Vandale, Bruselas.

Kinkel, Gottfried (1876): *Mosaik zur Kunstgeschichte*, R. Oppenheim, Berlín.

Kluge, Friedrich (1908): *Bunte Blätter. Kulturgeschichtliche Vortrage und Aufsatze*, J. Bielefeld, Friburgo.

Königliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, 2.ª ed., Julius Meyer (ed.), Weidmann, Berlín, 1833.

— Sammlung von Bildwerken und Abgüssen des Christlichen Zeitalters, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epocke*, Wilhelem von Bode y Hugo von Tschudi, (eds.), W. Spemann, Berlín, 1888.

— Gemäldegalerie, *Zuverlässiger führer und catalog durch die Königlichen Museen zu Berlin*, s.e., Berlín, 1890.

Köstlin, Julius (1903): *Martin Luther. Sein Leben und seine Schriften*, 5.ª ed., Gustav Kawerau (ed.), 2 vls., A. Duncker, Berlín.

Kristeller, Paul (1902): *Andrea Mantegna*, Cosmos Verlag, Berlín.

— (1897): *Early Florentine Woodcuts, with an Annotated List of Florentine Illustrated Books*, K. Paul, Trench, Trübner, Londres.

Krumbacher, Karl (1897): *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches, 527-1453*, 2.ª ed., A. Ehrhard y H. Gelzer (eds.), Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft 9, n.º 1, Beck, Múnich.

Laborde, Leon Emmanuel Simon Joseph, marqués de (1864): *Les ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, O. Legoui, París.

Lactanius (1842): *Firmiani Lactanii Opera. Ad optimorum librorum fidem emendavit et cum selecta lectionum varietate*, Otto Fridolin Fritzsche (ed.), Bibliotheca patrum ecclesiasticorum latinorum selecta 10-11, H. Tauchnitz, Leipzig.

La Fage, Juste Adrien de (1864): *Essais de diphthérographie musicale; ou, Noticies, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la practique, à la théorie et à l'histoire de la musique*, 2 vols., O. Legouix, París.

La Marche, Olivier de (1883-1888): *Memoires d'Olivier de La Marche, maitre d'hotel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, Henri Beaune y Jules d'Arbaumont (eds.), 4 vols., Librairie Renouard, París.

Lamprecht, K. (1896): *Alter und neue Richtungen in der Geschichtwissenschaft*, R. Gaetners, Berlín.

— (1905): *Moderne Geschichtswissenschaft*, Heyfelder, Friburgo.

Landino, Cristoforo (1508): *Disputationes camaldulenses*, Mathias Schürer, Estrasburgo.

Landucci, Luca (1883): *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci. Continuato da un anonimo fino al 1542*, Jodoco del Badia (ed.), G. C. Sansoni, Florencia.

Lapidario del rey D. Alfonso X. Códice original, José Fernández Montaña (ed.), Imprenta de la Iberia, a cargo de J. Blasco, Madrid, 1881,

Lazzari, Alfonso (1897): *Ugolino e Michele Verino. Studii biografici e critici*, C. Clause, Turín.

Leib, Kilian (1557): *Grundtliche Anzygung und Bericht*, Alexander and Samuel Weyssenhorn, Ingolstat.

Leonardo da Vinci (1882): *Das Buch von der Malerei*, Heinrich Ludwig (ed.), 3 vols., Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 15-17, W. Braumüller, Viena.

— (1883): *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Jean Paul Ritcher (ed.), 2 vols., S. Low, Marston, Searle & Rivington, Londres.

Levantini Pieroni, Giuseppe (1888): *Lucrezia Tornabuoni, donna di Piero di Cosimo de' Medici. Studio fatto sui documenti dell'Archivo mediceo ed altri*, Le Monnier, Florencia.

Lichtenberger, Johannes (1492): *Pronosticatio Latina anno lxxxviii ad magna[m] co[n]iunctione[m] Saturni [et] Iouis q[uae] fuit a[n]no lxxxiiii ac eclipsim solis a[n]ni sequentis, sc[ilicet] lxxxv, co[n]fecta ac nu[n]c de novo eme[n]data*, Jacob Maydenbach, Mainz.

— (1492): *Pronosticatione in vulgare rara et piu non odita laquale expone et dechiara alchuni influxi del cielo...*, Piero Francioso, Módena.

— (1549): *Propheceien und Weissagungen: Vergangne, gegenwertige und künfftige Sachen, Geschicht und Zufall, hoher und niderer Stände...*, H. Steiner, Augsburgo.

BIBLOSARTE

— (1527): *Die Weissagungen Johannis Lichtenbergers deudsch*, prefacio de Martín Lutero, traducido por Stephan Roth, Hans Lufft, Wittenberg.
Liliencron, Rochus Wilhelm Traugott Heinrich Ferdinand, Freiherr von (1903): *Wien man in Amwald Musik macht; Die siebente Todsünde; Zwei Novellen*, Duncker & Humblot, Leipzig.
Lippmann, Friedrich (1895): *Die sieben Planeten*, Berlín, Amsler & Ruthardt, H. Wunderlich, Nueva York.
Litta, Pompeo, conde (1819-1883): *Famiglie celebri italiane*, 10 vols., P. E. Giusti, Milán.
Lübke, Wilhelm (1878): *Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*, 2 vols., Ebner & Seubert, Stuttgart.
Luther, Martin (1884-1887): *Briefwechsel*, Ernst Ludwig Enders (ed.), 2 vols., Schriften-Riderlage des Evangel, Bereinsbuchhandlung, Frankfurt.
— (1559): *Chronica des ehrwirdigen Herrn D. Mar. Luth.*, Joannes Aurifaber (trad.), H. Lufft, Wittenberg.
— (1826-1857): *Dr. Martin Luther's sämmtliche Werke*, Johann Georg Plochmann (ed.), 67 vols., C. Heyder, Erlangen.
— (1903): *Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung: Aus einer Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek*, Ernst Kroker (ed.), B. G. Teubner, Leipzig.
— (1898): *Luthers Werke*, 2.ª ed., Georg Buchwald y Gustav Kawerau (eds.), C. A. Schwetschke, Berlín.
— (1912-1921): *Tischreden: 1531-1546*, 6 vols., H. Böhlaus, Weimar.
— (1892): *Tischreden Luthers und Aussprüche Melanthons*, Analecta Lutherana et Melanthoniana, Georg Loesche (ed.), F. A. Perthes, Gotha.
Lützow, Karl Friedrich Arnold von (1891): *Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes*, G. Grote, Berlín.
— (1884): *Die Kunstschätze Italiens, in geographische-historischer Übersicht*, J. Engelhorn, Stuttgart.
Luzio, Alessandro y Reiner, Rodolfo (1893): *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, L. Roux e Compagni, Turín.
Lykosthenes, Konrad (1557): *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Henricpetri, Basilea.
Machiavelli, Niccolò (1871): *Storie fiorentine*, Giosué Rondinella, Nápoles.
Machriti, Maslamah ibn Ahmad (1933): *Ghayat al-hakim wa-ahaqq al-natijatayn bi-aitaqdim (Das Ziel des Weisen)*, Hellmut Ritter (ed.), Studien der Bibliothek Warburg 12, B. G. Teubner, Berlín.
Macinghi Strozzi, Alessandra (1877): *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, Cesare Guasti (ed.), G. C. Sansoni, Florencia.
Macrobius, Ambrosius Aurelius Theodosius (1848-1852): *Commentarium in Somnium Scipionis*, vol., 1, *Macrobii Ambrosii Theodosii Opera quae supersunt...*, 2 vols., Typis et sumptibus Godofredi Bassii, Leipzig.
Malvezzi, Cristofano y Marenzio, Luca (1591): *Intermedii et concerti: Fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana de Loreno, Gran Duchi di Toscana*, G. Vincenti, Venecia.
Mancini, Girolamo (1882): *Vita di Leon Battista Alberti*, G. C. Sansoni, Florencia.
Mander, Carel van (1906): *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders)*, Hans Floerke (trad.), 2 vosl., G. Müller, Múnich.
Manilius, Marcus (1908): *Astronomica*, Theodor Breiter (ed.), Weicher, Leipzig.
Marchesi, Concetto (1900): *Bartolomeo della Fonte (Bartholomaeus Fontius): Contributo alla storia degli studi classici in Firenze nella seconda metà del Quattrocento*, N. Giannotta, Catania.
Marcotti, Giuseppe (1892): *Guide-souvenir de Florence et pays environnants*, G. Barbèra, Florencia.
— (1881): *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV*, G. Barbèra, Florencia.
Mariette, Pierre Jean (1851-1860): *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artists*, Philippe de Chennevières y Anatole de Montaiglon (eds.), 6 vols., J. B. Dumoulin, París.
Marquardt, Karl Joachim (1886): *Das Privatleben der Römer*, Handbuch der Römischen Alterthümer 7, 2.ª ed., S. Hirzel, Leipzig.
Martianus Capella (1539): *M. Capella Martiani... De nuptijs philologiae & septem artibus liberalibus. Libri novem optime castigati*, Haeredes Simonis Vincentij, Lyon.
Martini, Angelo (1883): *Manuale di metrologia. Ossia, misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, E. Loescher, Turín.
Martini, Giovanni Battista (1757): *Storia della musica*, Lelio dalla Volpe, Bolonia.

BIBLOSARTE

Mattioli, Laura (1900): *Luigi Pulci e il Ciriffo Calvaneo*, Sanavio e Pizzati, Padua.

Mauro, Lucio (1562): *Le antichità della città di Roma*, Giordano Ziletti, Venecia.

Le Mausolee de la Toison d'or; ou, Les tombeaux des chefs et des chevaliers du noble Odre de la Toison d'or, contenant leurs eloges, inscriptions, epitaphes, alliances, simboles, emblemes, medailles, devises, epithétes, & crys de guerre, Henry Desbordes, Amsterdam, 1689.

Mazzetti, Serafino (1847): *Repertorio di tutti i professori antichi, e moderni, della famosa università, e del celebre istituto delle scienze di Bologna*, S. Tommaso d'Aquino, Bolonia.

Mazzuchelli, Giammaria, conde (1753): *Gli scrittori d'Italia. Cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Bossini, Brescia.

Medici, Lorenzo de (1859): *Poesie di Lorenzo de' Medici*, Giosuè Carducci (ed,), Barbèra, Bianchi, Florencia.

Melanchthon, Philipp (1548): *Commentarius de Anima*, J. Lufft, Wittenberg.

— (1834-1860): *Opera quae supersunt omnia*, Karl Gottlieb Bretschneider y Heinrich Ernst Bindseil (eds.), 28 vols., Corpus reformatorum 1-28, apud C. A. Schwetschke et filium, Halle.

Mencke, Friedrich Otto (1736): *Historia vitae et in literas meritorum Angeli Politiani*, Venditur in Officina Gleditschiana, Leipzig.

Menke-Glückert, Emil (1912): *Die Geschichtschreibung der Reformation und Gegenreformation: Bodin und die Begründung der Geschichtsmethodologie durch Bartholomäus Keckermann*, J. C. Hinrich, Leipzig.

Meyer, Alfred Gotthold (1897-1900): *Oberitalienische Frührenaissance: Bauten und Bildwerke der Lombardei*, 2 vols., W. Ernst & Sohn, Berlín.

Michaelis, Adolf Theodor Friedrich (1882): *Ancient Marbles in Great Britain*, Charles Augustus Maude Fennell (trad.), Cambridge University Press, Cambridge.

Migliore, Ferdinando Leopoldo del (1684): *Firenze città nobilissima*, Pietro Antonio dell Ancisa (ed.), Stamperia della Stella, Florencia.

Molinet, Jean (1827-1828): *Chroniques de Jean Molinet, publiées pour la premiere fois, d'après les manuscrits de la bibliothèque du roi*, J. Buchon (ed.), 5 vols., Verdière, París.

Molinier, Émile (1886): *Les plaquettes. Les bronzes de la renaissance. Catalogue raisonné*, 2 vols., J. Rouam, París.

Monnier, Philippe (1901): *Le quattrocento. Essai sur l'histoire littéraire du XV^e siècle italien*, Perrin et cie, París.

Moreni, Domenico (1805): *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, C. Ciardetti, Florencia.

Müller, Karl Alexander von (1913): *Beiträge zur Bayerischen Geschichte*, Perthes, Gotha.

Müller, Nikolaus (1910): *Philipp Melanchthons letze Lebenstage, Heimgang und Bestattung: Nach den gleichzitigen Berichten der Wittenberger Professoren. Zum 350. Todestage Melachthons*, M. Hinsius, Leipzig.

Müller-Walde, Paul (1889): *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael*, 3 vols., G. Hirth, Múnich.

Müllner, Karl, comp. (1899): *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, A. Hölder, Viena.

Müntz, Eugène (1878-1882): *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, 3 vols., Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, vols. 4, 9, 28, E. Thorin, París.

— (1888): *Les collections des Médicis au XV^e siècle. Le musée, la bibliothèque, le mobilier*, Librairie de l'Art, París.

— (1889-1895): *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 vols., Hachette et cie, París.

— (1878-1885): *Histoire générale de la tapisserie*, 3 vols., Société Anonyme de Publications Périodiques, París.

— (1900): *Le musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du moyen âge et de la Renaissance*, Imprimerie nationale, París.

— (1882): *Les précurseurs de la Renaissance*, Librairie de l'Art, París.

— (1885): *La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Firmin-Didot et cie, París.

— (1882): *La tapisserie*, A. Quantain, París.

Nietzsche, F. (1874): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*.

Nilsson, M. P. (1925): *A History of Greek Religion*, Frederick Joshua Fielden, trad., introd. de Sir James G. Frazer, Clarendon Press, Oxford.

Nuntiaturen des Vergerio, 1533-1536, Walter Friedensburg (ed.), Königlich Preussisches Historisches Institut, Nuntiaturberichte aus Deutschland nebst ergänzenden Actenstücken, 1 Abt., 1 Bd., Gotha, 1892,

Obsequens, Julius (1552): *Prodigiorum liber*, Joannis Oporini, Basilea.

BIBLOSARTE

Ottley, William Young (1816): *An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving*, J. M'Creery, Londres.
— (1831): *Notices of Engravers, and their Works*, Longman, Rees, Orme, Brown, & Green, Londres.
Ovidio (1852-1876): *Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso*, Moriz Haupt (ed.), 2 vols., Weidmann, Berlín.
— (1497): *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Giovanni Bonsignore (trad.), Giovanni Rosso y Lucantonio Giunta, Venecia.
Pagnini, Giovanni Francesco (1765): *Della decima e di varie altre gravezze imposte dal comune di Firenze*, Francesco Balducci Pegolotti y Giovanni da Uzzano (eds.), G. Bouchard, Lisboa.
Palmieri, Matteo (1906): *Liber de temporibus (aa. 1-1448)*, Gino Scaramella (ed.), Rerum Italicarum scriptores, n.s. 26, n.º 1, S. Lapi, Città di Castello.
París, Gaston Bruno Paulin (1909): *La littérature française au moyen âge (XI^e-XIV^e siècle)*, 4.ª ed., Hachette, París.
Passerini, Luigi (1861): *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, M. Cellini e Compagni, Florencia.
— (1853): *Storia degli stabilimenti di beneficenza e d'istruzione elementare gratuita della città di Firenze*, Le Monnier, Florencia.
Pastor, Ludwig von (1886-1933): *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters: Mit Benutzung des Päpstlichen Gehimarchives und vieler anderer Archive*, 16 vols. en 21, Herder, Friburgo.
Patrizi, Francesco (1586): *Della poetica*, Vittorio Baldini, Ferrara.
— (1591): *Francisci Patricii Nova de universis philosophia. In qua Aristotelica methodo, non per motum, sed per lucem & lumina, ad primam causam ascenditur*, apud Benedictum Mammarellum, Ferrara.
Paulus Middelburgensis (1492): *Invectiva magistri Pauli de Middelburgo vatis profecto celeberrimi in supersticiosum que[n]dam astrologu[m]*, Gerard Leeu, Amberes.
— (1484): *Prognostica ad viginti annos duratura*, Gerard Leeu, Amberes.
Pavoni, Giuseppe (1589): *Entrata della serenissima Gran duchessa sposa, nella Città di Fiorenza*, Giovanni Rossi, Bolonia.
Pèrcopo, Erasmo (1894): *Pomponio Gàurico, umanista napoletano*, L. Pierro, Nápoles.
Perier, Arsène (1904): *Un chancelier au XV^e siècle: Nicolas Rolin, 1380-1461*, Plon-Nourrit, París.
Perrens, François Tommy (1858): *Hieronymus Savonarola*, J. Friedrich Schröder (trad.), Schulbuchhandlung, Braunschweig.
Petrus de Abano (1504): *Conciliator differentiarum philosophorum & precipue medicorum clarissimi viri*, L. Lauredano, Venecia.
Peucer, Kaspar (1580): *Commentarius de praecipuis generibus divinationum Recens editus, & actus accessione multiplici, copiosoque rerum & verborum indice*, Johannes Lufft, Wittenberg.
Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet, Fues's Verlag, Leipzig, 1887.
Piancastelli, Carlo (1913): *Pronostici ed almanacchi. Studio di bibliografia Romagnola*, D. Ripamonti, Roma.
Pico della Mirandola, Giovanni (1572-1573): *Opera omnia*, 2 vols., Henricpetri, Basilea.
Pirenne, Henri (1907): *Geschichte Belgiens*, Allgemeine Staatengeschichte, 1 Abt., Geschichte der europäischen Staaten 30, n.º 3, F. A. Perthes, Gotha.
Platón (1846-1873): *Platon*, traducido por Marsilio Ficino, Rudolf Bernard Hirschig y Carl Ernst Christoph Schneider (eds.), 3 vols. en 4, Scriptorum graecorum bibliotheca, vols. 24, 37, 48, A. Firmin Didot, París.
Plinio, C., el Viejo (1473): *Plynii secundi Naturalis historiae liber primus de his quae singulis libris continentur incipit foeliciter*, Conradus Sweynheym y Arnoldus Pannartz, Roma.
— (1534): *Historia naturale di C. Plinio Secondo*, Cristoforo Landino (trad.), Tommaso Ballarino, Venecia.
— (1481): *Historia naturalis*, Filippo Beroaldo (ed.), Andreas Portilia, Parma.
— (1469): *Naturalis historia*, Johannes de Spira, Venecia.
Plon, Eugène (1887): *Les maitres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, E. Plon, Nourrit et cie, París.
Pöhlmann, Robert von (1878): *Die Wirtschafispolitik der Florentiner Renaissance und das Princip der Verkehrsfreiheit*, S. Hirzel, Leipzig.
Poliziano, Angelo (1553): *Opera, quae quidem extitere hactenus, omnia, longe enmendatius quam usquàm antehac expressa: quibus accessit Historia de Coniuratione Pactiana in familiam Medicam, elegantissime conscripta: quorum omnium ordinem post Politiani elogia invenies: addito unà Indice memorabilium copiosissimo*, apud Nicolaum Episcopium Iuniorem, Basilea.

BIBLOSARTE

— (1867): *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, Isidoro del Lungo (ed.), G. Barbèra, Florencia.
— (1863): *Le stanze, l'Orfeo e le rime*, Giosuè Carducci (ed.), G. Barbèra, Florencia.
Pollux, Julius, de Naucratis (1706): *Iouliou Polydeukous Onomastikon. En bibliois deka = Julii Pollucis Onomasticum*, Wolfgang Seber (ed.), Ex Officina Weststeniana, Amsterdam.
Pulci, Luca (1572): *Ciriffo Calvaneo di Luca Pulci gentil'huomo fiorentino. Con la* Giostra *del magnifico Lorenzo de Medici, insieme con le epistole composte dal medesimo Pulci*, Nella Stamperia de' Giunti, Florencia.
— (1546): *Driadeo d'amore*, Lorenzo Peri, Florencia.
Pulci, Luigi (1500): *Morgante maggiore*, s.e.
Raadt, Johann Theodor de (1898-1901): *Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays avoisinants (Belgique-Royaume des Pays Bas-Luxembourg-Allemagne-France). Recueil historique et héraldique*, 4 vols., Société Belge de Librairie, Bruselas.
Raschke, Robert (1913): *De Alberico mythologo*, Breslauer philologische Abhandlungen 45, M. & H. Marcus, Bratislava.
Real Galería de Florencia, *Catalogo della R. Galleria di Firenze*, Tipografia cooperativa, 1881, Florencia.
Reber, Franz von (1889-1900): *Klassicher Bilderschatz*, Adolf Bayersdorfer (ed.), 12 vols., Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, Múnich.
Recueil d'anciens inventaires imprimés sous les auspices du Comité des travaux historiques et scientifiques. Section d'archéologie, s.e., París, 1896.
Reichling, Dietrich (1905): *Appendices ad Hainii-Copingeri Repertorium bibliographicum*, I. Rosenthal, Múnich.
Reumont, Alfred von (1883): *Lorenzo de' Medici Il Magnifico*, 2.ª ed., 2 vols., Duncker & Humblot, Leipzig.
Reyman, Leonhard (1515): *Nativitet Kalennder*, Peypus, Nuremberg.
Ridolfi, Enrico (1890): *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de'Benci nel coro di S. Maria Novella in Florence*, M. Cellini e Compagni, Florencia.
Riegl, A. (1902): «Das holländische Gruppenporträt», *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 3 y 4, pp. 71-278.
— (1929): *Gesammelte Aufsätze*, Benno Filser Verlag, Augsburgo.
Riezler-Festschrift. Beiträge zur bayerischen Geschichte, Karl Alexander von Müller (ed.), F. A. Perthes a.-G, Gotha.
Rinuccini, Filippo di Cino (1840): *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460 colla continuazione di Alamanno e Neri, suoi figli, fino al 1506*, Stamperia Piatti, Florencia.
Robert, Carl (1890): *Mythologische Cyklen*, vol. 2 de *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlín.
Rohde, E. (1894): *Psyche: Seelencult und Unterblichkeitsglaube der Griechen*, J. C. B. Mohr, Friburgo.
Roscher, Wilhelm Heinrich (1884): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, B. G. Teubner, Leipzig.
Roscoe, William (1806-1808): *Leben und Regierung des Papsts Leo des Zehnten*, Andreas Friedrich Gottlob Glaser (trad.), Heinrich Philipp Conrad Henke (ed.), 3 vols., Siegfried Lebrecht Crusius, Leipzig.
— (1825-1826): *The life of Lorenzo de' Medici, called The Magnificent*, 4 vols. en 2, J. Engelmann, Heidelberg.
Rosen, Felix (1903): *Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei*, B. G. Teubner, Leipzig.
Rösler, Agustin (1893): *Cardinal Johannes Dominici, O. Pr., 1357-1419. Ein Reformatorenbild aus der Zeit des grossen Schisma*, Herder, Friburgo.
Rossi, Bastiano de (1585): *Descrizione del magneficentiss. apparato, e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl' illustrissimi, ed eccellentissimi signori il Signor Don Cesare d'Este, e la Signora Donna Virginia Medici*, G. Marescotti, Florencia.
— (1589): *Descrizione dellapparato e degl' intermedi. Fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' serenissimi Don ferdinado Medici, e Madama Cristina de Loreno, gran duchi di Toscana*, A. Padouani, Florencia.
Rossi, Vittorio (1897): *Il Quattrocento. Storia letteraria d'Italia, scritta da una società di professori*, F. Vallardi, Milán.
Rucellai, Giovanni (1885): *Il Giubileo dell'anno 1450, secondo una relazione di Giovanni Rucellai*, Giuseppe Marcotti (ed.), G. Barbèra, Florencia.
Rumohr, C. F. von (1828): *Italienische Forschungen*, Nicolai'sche Buchhandlung, Berlín.
Ruska, Julius Ferdinand (1919): *Grieschichte Planetendarstellungen in arabischen Steinbüchern*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften,

BIBLOSARTE

Philosophisch-Historische Klasse 10, n.º 3, C. Winter, Heidelberg.

Ruskin, J. (1996) [1903]: *Works*, E. T. Cook y A. Wedderburn (eds.), Longmans, Green, Nueva York; CD-ROM, Cambridge University Press.

Sabbadini, Remigio (1905): *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, G. C. Sansoni, Florencia.

Sabbattini, Nicola (1638): *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giouannelli, Ravena.

Sacchetti, Franco (1886): *Le novelle di Franco Sacchetti, pub. secondo la lezione del codice Borghiniano*, Ottavio Gigli (ed.), Sucessori Le Monnier, Florencia.

Sassetti, Filippo (1855): *Lettere edite e inedite di Filippo Sassetti*, Ettore Marcucci (ed.), F. Le Monnier, Florencia.

Savonarola, Girolamo (1539): *Prediche quadragesimale del reverendo frate Ieronimo Savonarola da Ferrara, sopra Amos propheta, sopra Zacharia propheta & parte etiam sopra li evangeli occorrenti, & molti Psalmi di david, utilissima à cadauno predicatore, & fedel Christiano...*, Venecia, s.e.

Saxl, Fritz (1915-1927): *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrieter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, 2 vols., Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 6, n.º 6 y 7, C. Winter, Heidelberg.

Scherer, Valentin, ed. (1904): *Dürer. Des Meisters Gemälde Kupferstiche und Holzschnitte*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Schmarsow, August (1880): *Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine kritische Studie*, Spemann, Stuttgart.

Schreiber, Theodor (1879): *Apollon Pythoktonos. Ein Beitrag zur griechischen Religions- und Kunstgeschichte*, W. Engelmann, Leipzig.

Schubring, Paul (1907): *Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abbildungen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Schudt, L. (1959): *Italienreisen im 17 und 18. Jahrhundert*, Schroll, Viena.

Schuster, Georg y Wagner, Friedrich (1906): *Die Jugend und Erziehung der Kurfürsten von Brandenburg und Könige von Preussen*, Monumenta Germaniae Paedagogica 34, A. Hofmann, Berlín.

Schwenk, Conrad (1825): *Die Homerischen Hymnen* (traducción), Frankfurt s.e.

Semper, Gottfried (1884): *Kleine Schriften*, Manfred Semper y Hans Semper (eds.), W. Spemann, Berlín.

Semper, Hans (1887): *Donatellos Leben und Werke. Eine Festschrift zun fünfhunderjährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz*, Wagner'schen Universitaest- Buchhandlung, Innsbruck.

Semrau, Max (1891): *Donatellos Kanlzen in S. Lorenzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Italienischen Plastik im XV Jahrhundert*, S. Schottlaender, Breslau.

Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges (1823): *Histoire de l'art par les monuments. Depuis sa dècadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e*, 6 vols., Léon Dufourny, Toussaint Bernard Émeric-David y Laurent François Feuillet (eds.), Treuttel et Würtz, París.

Servius (1878): *In Vergilii Carmina comentarii*, Georg Thilo y Hermann Hagen (eds.), B. G. Teubner, Leipzig.

Siebs, Theodor, comp. (1911): *Festschrift zur Jahrhundertfeier der Universität zu Breslau*, Schlesische Gesellschaft für Volkskunde, Mitteilungen 13-14, M. & H. Marcus, Breslau.

Soil de Moriamé, Eugène Justin (1892): *Les tapisseries de Tournai*, Vasseur-Delmée, Tournai.

Soldati, Benedetto (1906): *La poesia astrologica nel Quattrocento. Richerche e Studi*, Biblioteca storica del Rinascimento, 3, G. C. Sansoni, Florencia.

Spirito, Lorenzo (1482): *Il libro delle sorti, o libro della ventura*, Stephan Arndes, Perugia.

Springer, A. (1848): *Die Hegel'sche Geschichtsanschauung*, Fues, Tübingen.

Springer, Anton Heinrich (1883): *Raffael und Michelangelo*, 2.ª ed., Seemann, Leipzig.

Statius, Publius Papinius (1485): *Statii Papinii Achilleidos liber primus*, Iacobum Britannicum Brixianum, Brescia.

Steinschneider, Moritz (1862): *Zur pseudepigraphischen Literatur, insbesondere der geheimen Wissenschaften des Mittelalters*, Wissenschaftliche Bättler aus der Veitel Heine Ephraim'schen Lehranstalt (Beth ha-Midrasch) 1, n.º 3, Rosenthal, Berlín.

Stoeffler, Johannes (1499): *Almanach nova in annos 1499-1531*, J. Reger, Ulm.

Studi storici sul centro di Firenze pubblicati in occasione del IV congresso storico italiano, Commissione storico-archeologica, A cura del Municipio, Florencia, 1889.

Sudhoff, Karl (1912): *Aus der Frühgeschichte der Syphilis: Handschriften- und Inkunabel- studien, epidemiologis-*

BIBLOSARTE

che Untersuchung und Kritische Gänge, Studie zur Geschichte der Medizin 9, J. A. Barth, Leipzig.
— (1912): *Graphische und typographische Erstlinge der Syphilis-Literatur aus den Jahren 1495 und 1496*, Alte Meister der Medizin und Naturkunde 4, C. Kuhn, Múnich.
Supino, I. (1900): *Sandro Botticelli*, Alinari, Florencia.
Suter, H. (1900): *Die Mathematiker und Astronomer der Araber und ihre Werke*, Abhandlungen zur Geschichte der mathematischen Wissenschaften mit Einschluss ihrer Anwendungen 10, B. G. Teubner, Leipzig.
Swarzenski, Georg (1901): *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters*, K. W. Hiersemann, Leipzig.
Tabourot, Estienne (1588): *Les bigarrures du Seigneur des Accords: de la dernière main de l'auteur. Livre premier*, Paul Laumonier (ed.), Jean Richer, París.
— (1640): *Les bigarrures et touches du Seigneur des Accords: avec les apophtegmes du sieur Gaulard et les escraignes dijonnoises*, Loys du Mesnil, Rouen.
Taine, H. (1866). *Voyage en Italie*, París.
Tannstetter Collimitius, Georg (1523): *Libellus consolatorius*, Singrenius, Viena.
Temple Leader, Giovanni (1872): *Autografo tolto dallo Zibaldone di Giovanni Rucellai fiorentino e publicato per cura di G. T. L. in occasione delle nozze della sig. Cleofe de' Leoni col sig. Conte Girolamo Arnaldi*, Florencia,
Teutscher Kalender, Hanns Schönsperger, 1490, Augsburg.
Thibaut, George (1899): *Astronomie, Astrologie und Mathematik*, Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde, vol. 3, n.º 9, K. J. Trübner, Estrasburgo.
Thiele, Georg (1898): *Antike Himmelsbilder: mit Forschungen zu Hipparchos, Aratos und seinen Fortsetzern und Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels*, Weidmann, Berlín.
Thode, Henry (1899): *Giotto*, Velhagen & Klasing, Bielefeld.
Trucchi, Francesco (ed.) (1846-1847): *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, 4 vols., R. Guasti, Prato.
Ulmann, Hermann (1890): *Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis*, S. Schottlaender, Breslau.
— (1893): *Sandro Botticelli*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, Mónaco.
Valori, Niccolò, *Vita di Lorenzo di Magnifico*, en Biagio Buonaccorsi, *Diario de' successi più importanti seguiti in Italia*,
Valturio, Roberto (1472): *Elenchus et index Rerum militarium que singulis codicis huius i[n] uolomi[ni]bus continet[ur]*, Giovanni Alvise, Verona.
— (1532): *In tibi lector Robertum Valturium... De Re Militari Libris XII multò emaculatius, ac picturis,... expressum, quàm cum Veronae inter initia artis chalcographicae Anno M.ccccl.xxxiii. inuulgaretur*, ilustrado por Matteo Pasti, Christian Wechel, París.
Varaha-Mihira (1885): *The Brihat jataka of Varaha Mihira*, N. Chidambaram Iyer (ed.), Madras, Foster Press.
Vasari, Giorgio (1767-1772): *Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 7 vols. en 5, M. Coltellini, Livorno.
— (1878): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, editado por Gaetano Milanesi, 9 vols., G. C. Sansoni, Florencia.
Venturi, Adolfo (1901-1904): *Storia dell'arte italiana*, 11 vols. en 25, U. Hoepli, Milán.
Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905, B. G. Teubner, Leipzig, 1906.
Verino, Michele (1790): *De illustratione urbis Florentinae: libri tre in versi originali latini, con la versione toscana a confronto del poema in metro eroico*, 3.ª ed., París.
Vischer, Robert (1879): *Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine Kunsthistorische Monographie*, Veit & comp, Leipzig.
— (1873): *Über das optische formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, H. Credner, Leipzig.
— (1927): *Drei Schriften zum aesthetischen Formproblem*, Max Niemeyer, Halle.
Visco, Giovanni (1852): *Descrizione della giostra seguita in Padova nel giugno 1466*, Padua.
Vogel, Emil (1892): *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700*, 2 vols., A. Haack, Berlín.
Voigt, Georg (1893): *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 3.ª ed., Maximilian Lehnerdt (ed.), G. Reimer, Berlín.
Voigt, Johannes (1841): *Briefwechsel der berühmtestem Gelehrten des Zeitalters der Reformation mit Herzog Albrecht von Preussen. Beitrage zur Gelehrten-, Kirchen- und politischen Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts, aus Originalbriefen dieser Zeit*, Gebrüder-Borntträger, Königsberg.

BIBLOSARTE

Warburg, Aby (1920): *Heidnisch-Antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 10, n.º 26, C. Winter, Heidelberg.

Weale, W. H. James (1884): *Bruges et ses environs*, 4.ª ed., Desclée, De Brouwer et cie, Brujas.

— (1861): *Notes sur Jean Van Eyck. Réfutations des erreurs de M. l'abbé Carton et des théories de M. le Comte de Laborde suivie de nouveaux documents*, A. Lacroix, Verboeckhoven, Londres.

Weber, Paul (1900): *Beiträge zu Dürer's Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche: Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus in Gehäus*, J. H. E. Heitz, Estrasburgo.

Weinreich, Caspar (1855): *Caspar Weinreich's Danziger Chronik. Ein Beitrag zur Geschichte Danzigs, der Lande Preussen und Polen, des Hansabundes und der nordischen Reiche*, J. A. Stargardt, Berlín.

Weisbach, Werner (1901): *Francesco Pasellino und die Romantik der Renaissance*, B. Cassirer, Berlín.

Westwood, John Obadiah (1876): *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum with an Account ot the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories*, G. E. Eyre y W. Spottiswoods, Londres.

Widmann, Georg Rudolf (1599): *Erster Theil der warhaffiigen Historien von den grewlichen und abschewlichen Sünden und Lastern... so d. Iohannes Faustus, ein weitberuffener Schwartzkünstler und Ertzzäuberer...*, Hermann Moller, Hamburgo.

Winckelmann, Johann Joachim (1767): *Monumenti antichi inediti*, 2 vols., Roma.

Winter, Franz (1890): *Über ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, Archäologische Gesellschaft zu Berlin, Program zum 50, Winckelmannsfeste, G. Reimer, Berlín.

Wolf, Johann (1600): *Johan. Wolfii lectionum memorabilium et reconditarum centenarii 16 habet hic lector doctorum ecclesiae,... politicorum, philosophorum, historicorum... dicta, scripta atque facta...*, Lauingen.

Wölfflin, H. (1886): *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Königliche Hof und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn, Múnich.

Wuttke, Adolf (1900): *Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart*, 3.ª ed., Elard Hugo Meyer, (ed.), Wiegandt & Grieben, Berlín.

Yriarte, Charles de (1882): *Un condottiere au XV^e siècle*, Rimini, *études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta d'après les papiers d'état des archives d'Italie*, J. Rothschild, París.

Zarlino, Gioseffo (1588-1589): *De tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino*, 4 vols. en 2, Francesco de' Franceschi Senese, Venecia.

BIBLOSARTE

Bibliografía secundaria

Estudios modernos sobre Aby Warburg

WIA: *Warburg Institute Archive.*

GS: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance,* G. Bing y F. Rougement (eds.), Leipzig-Berlín, 1932. Nueva edición H. Bredekamp y M. Diers (eds.), Akademie Verlag, Berlín, 1998.

Agamben, G. (1984): «Aby Warburg et la science sans nom» en *Image et mémoire,* Hoëbeke, París, pp. 9-43.

Agosti, G. (1985): «Qualche voce italiana della fortuna storica di Warburg», *Quaderni Storici,* XX, 1, pp. 39-50.

Argan, Giulio Carlo (1975): «Ideology and Iconology», *Critical Inquiry,* II, 2, pp. 297-305.

Autret, J. (1995): *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust,* Droz, Ginebra.

Baden, H. J. (1962): *Gott ist im Detail,* Gerd Mohn, Gütersloh.

Bandera Viani, M. C. (1984): «La *ninfa:* continuità di rapporti tra Antichità e Rinascimento nelle arte visive», en *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini,* Sansoni, Florencia, pp. 265-269.

Barasch, Moshe (1985): «*Pathos Formulae:* Some Reflections on the Structure of a Concept», en *Imago Hominis. Studies in the Language of Art,* New York UP, Nueva York, pp. 119-127.

Bassan, F. (1998): «Il Pathos delle immagini in Aby Warburg», en *Simbolo, metafora, linguaggi,* G. Coccoli y C. Marrone (eds.), Gutenberg, Roma, pp. 185-201.

Bertozzi, Marco (1999): *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia,* Sillabe, Livorno.

— (ed.) (2001): *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dèi,* Franco Cosimo Panini, Ferrara.

Bialostocki, J. (1973): «Aby M.Warburgs Botschaft: Kunstgeschichte oder Kulturgeshichte?», en *Übergabe des Aby-M-Warburg-Preises,* Hans Christians, Hamburgo, pp. 25-43.

Bing, G. (1934): «The Warburg Institute», *The Library Association Record,* IV, 1, pp. 262-266.

— (1965): «A. M. Warburg», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXVIII, pp. 299-313.

— (1966): «Introduzione», en *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura,* A. Warburg, La Nuova Italia, Florencia, pp. ix-xxxi.

Bodar, A. (1991): «Aby Warburg en André Jolles: een Florentijnse vriendschap», *Nexus,* 1, pp. 5-18.

Brandstetter, G. (2000): «Ein Stück in Tüchern: Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault», *Vorträge aus dem Warburg-Haus,* IV, pp. 105-139.

Bredekamp, Horst (1991): «Du lebst un thust mir nichts. Ammerkungen zur Aktualität Aby Warburgs», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990,* H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 1-6.

— (1993): *Antikensechnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte,* Wagenbach, Berlín.

— (2003): «A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*», *Critical Inquiry,* primavera 2003, pp. 419-428.

BIBLOSARTE

Brilliant, Richard (2000): «Winckelmann and Warburg: contrasting attitudes toward the Instrumental Authority of Ancient Art», en *Antiquity and its Interpreters,* Alina Payne y otros (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 269-275.

Brosius, C. (1993): *Kunst als Denkraum. Bildungsbegriff von Aby Warburg,* Centaurus, Pfaffenweiler.

Brush, K. (2001): «Aby Warburg and the Cultural Historian Lamprecht», en *Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* R. Woodfield (ed.), Gordon & Breach, Amsterdam, pp. 65-92.

Buchloh, B. (1999): «Gerhard's Richter *Atlas:* The Anomic Archive», *October,* 88, pp. 117-145.

Bullen, J. B. (1994): *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing,* Clarendon Press, Oxford.

Burke, Peter (1992): «Aby Warburg as Historical Anthropologist», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990,* H. Bredekamp, M. Diers y G. Shoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 39-44.

Burucúa, José Emilio (2003): *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Buschendorf, B. (1998): «Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind», en *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph,* Horst Bredekamp, B. Buschendorf y J. M. Krois (eds.), Akademie Verlag, Berlín, pp. 227-248.

Calabrese, Omar (1984): «La geografia di Warburg. Note su lingüística e iconologia», *Aut aut,* 199-200, pp. 109-120.

Calasso, R. (1994): «La folie qui vient des nymphes», *Res. Anthropology and Aesthetics,* 26, pp. 125-133.

Caliandro, S. (1997): «*Nachleben* de Warburg», *Visio,* II, 3, pp. 87-103.

Carchia, G. (1984): «Aby Warburg: simbolo e tragedia», *Aut aut,* 199-200, pp. 92-108.

Cernia Slovin, F. (1995): *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione,* Marsilio, Venecia.

Cestelli Guidi, B. y Del Prete, F. (1999): «*Mnemosyne* o la collezione astratta», en *Via dalle immagini. Verso un'arte della storia,* S. Puglia (dir.), Menabó, Salerno, pp. 17-24.

—, y Richer, P., (dir.) (1998): *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America. 1895-1896,* The Warburg Institute-Merrell Holberton, Londres.

Chernow, R. (1993): *The Warburgs. A Family Saga,* Chatto & Windus, Londres.

Chickering, R. (1993): *Karl Lamprecht: A German Academic Life, 1856-1915,* Humanities Press, Atlantic Highlands, New Jersey.

Cieri Via, Claudia (1994): *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico,* La Nuova Italia Scientifica, Roma.

Contarini, S. (1992): «"Botticelli ritrovato": frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles», *Prospettiva,* 68, pp. 87-93.

Curtius, E. R. (1947): «Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* vol. I, C.S.I.C., Madrid, pp. 257-263.

Dal Lago, A. (1984): «L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia», *Aut Aut,* 199-200, pp. 67-91.

Darwin, C. (1989) [1872]: *The Expression of Emotions in Man and Animals,* New York University Press, Nueva York.

Dempsey, C. (1992): *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent,* Princeton University Press, Princeton.

Didi-Huberman, Georges (1996): «Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne», *Genèses. Sciences sociales et histoire,* 24, pp. 145-163.

— (1998), «Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)», en *Warburg et l'image en mouvement,* P.-A. Michaud, Macula, París, pp. 7-20.

— (1999): *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté (L'image ouvrante,* 1), Gallimard, París.

— (2002): *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg,* Les Éditions de Minuit, París.

Diers, M. (1991): *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchen der Jahre 1905-1918,* VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 233-243.

— (1993): *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute,* Dölling und Galitz, Hamburgo.

Dilly, H. (1979): *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin,* Suhrkamp, Frankfurt.

— (1991): «Sokrates im Hamburg. Aby Warburg und seine kulturwissenschaftliche Bibliothek», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Ham-*

BIBLOSARTE

burg 1990, H. Bredekamp, M. Diers y G. Shoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 125-140.

Drommert, R. (1995): «Aby Warburg und die Kulturwissenchaftliche Bibliothek in der Heiligstrasse», en *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe ... trauernder Flusgott». Portrait eines Gelehrten,* R. Galitz y B. Reimers (eds.), Dölling und Galitz, Hamburgo, pp. 14-18.

Eisler, Colin (1985): «Panofsky and his Peers in a Warburgian Psyche Glass», *Source. Notes in the History of Art,* IV, 2-3, pp. 85-88.

Ferretti, Sylvia (1984): *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky,* Agorà Marietti, Casale Monferrato.

Fleckenstein, Joseph (1984): «Aby Warburg als Kunst- und Kulturhistoriker», *Göttingische Gelehrte Anzeigen,* 236, 1984.

Fleckner, U. (1995): «Von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation-und zurück», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990,* H. Bredekamp, M. Diers y G. Schoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 323-327.

—, Galitz, R.; Naber, C. y Nöldeke, H. (eds.) (1993): *Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geshichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium,* Dölling und Galitz, Hamburgo.

Foster, Hal (1996): «The Archive without Museums», *October,* 77, pp. 97-119.

— (2002): «Dialectics of Seeing», en *Art History, Aesthetics, Visual Studies,* Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), Clark Studies in the Visual Arts, Dalton, Mass., pp. 215-230.

Forster, Kurt W. (1976): «Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images», *Daedalus,* CV, 1, pp. 169-176.

— (1982): «Monument/Memory and the Morality of Architecture», *Oppositions,* XXV, pp. 2-19.

— (1991): «Die Hamburg-Amerika-Linie oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990,* H. Bredekamp, M. Diers y G. Schoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 11-37.

— (1995): «Warburgs Versunkenheit», en *Aby Warburg «Ekstatische Nymphe... trauender Flussgott». Portrait eines Gelehrten,* R. Galitz y B. Reimers (eds.), Dölling und Galitz, Hamburgo, pp. 184-206.

— (1996): «Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents», *October,* 77, pp. 5-24.

— y K. Mazzucco (eds.) (2002): *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria,* Bruno Mondadori, Milán.

Fratucello, C. y C. Knorr (eds.) (1998): *Il cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche,* Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Friman M.; Jansson P., y V. Souminen (1995): «Chaos or Order?, Aby Warburgs Library of Cultural History», *Knowledge Organization,* XXII, 1, pp. 23-29.

Gaehtgens, T. W. (eds.) (1993): *Kunstlerischer Austausch. Akten des XXVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte,* Akademie Verlag, Berlín.

Ghelardi, M. (1999): «Una torretta girevole corazzata in terra straniera. Aby Warburg per Firenze», *Belfagor,* LIII, 6, pp. 649-662.

— (1999): «Un germe selvaggio della scienza: Franz Boll, Aby Warburg e la storia della astrologia», (prefacio) en *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia (1917),* F. Boll y C. Bezold (eds.), Sillabe, Livorno, pp. 7-23.

Gilbert, Félix (1972): «From Art History to Civilization: Gombrich's biography of Aby Warburg», *Journal of Modern History,* 44, 1972, pp. 381-391.

Ginzburg, Carlo (1989): «De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método», *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia,* Gedisa, Barcelona.

— (1999): «Oltre l'esotismo: Picasso e Warburg», *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova,* Feltrinelli, Milán, pp. 127-147.

Glashoff, M.; Neumann, A., y Deppner, M. (1987): *Aby Warburgs Bilderatlas zwischen Talmud und Netzwerk,* INSESA-Kongress, Hamburgo.

Gombrich, E. H. (1984): «Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco», *Belfagor,* XLIX, 6, pp. 635-649.

— (1991): «La ambivalencia de la tradición clásica: Aby Warburg (1866-1929)», en *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones,* Fondo de Cutura Económica, México, pp. 117-138.

— (1992) [1970]: *Aby Warburg. Una biografía intelectual,* Alianza Editorial, Madrid.

— (1994): «Aby Warburg and A.-F. Rio», en *Studi in onore di Giulio Carlo Argan,* La Nuova Italia, Florencia, pp. 48-52.

— (1999): «Aby Warburg: His Aims and Methods. An

BIBLOSARTE

Anniversary Lecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXII, pp. 268-282.

Grolle, J. (1994): *Bericht von einem schwierigen Leben: Walter Solmitz, 1905 bis 1962, Schüler von Aby Warburg und Ernst Cassirer*, Dietrich Reimer, Berlín.

Haus, A. (1991): «Leidenschaft und Pathosformel: auf der Suche nach Bezügen Aby Warburgs zur barocken Affektenlehre», en *Europäische Barock-Rezeption*, K. Garber (ed.), Harrassowitz, Wiesbaden, II, pp. 1319-1339.

Heckscher, W. S. (1967): «The Genesis of Iconology», en *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*. Vol.3 : *Theorien und Probleme*, Berlín, pp. 239-261.

Heise, C. G. (1947): *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Eric M. Warburg, Nueva York.

Herding, K. (1990): «Warburgs *revenants* –psycho-ikonographisch gezähmt», *Kritische Berichte*, XVIII, 3, pp. 27-37.

Hoffmann, K. (1992): «Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung», en *L'Art et les revolutions, V. Révolution et evolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours*, H. Olbrich (ed.), Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, pp. 7-14.

Holly, Michael Ann (1984): *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca, New Jersey.

— (1993): «Unwriting Iconology», en *Iconology at the Crossroads*, B. Cassidy (ed.), Princeton University Press, Princeton, pp. 17-25.

Huber, G. (1993): «Warburgs Ninfa, Freuds Gradiva und ihre Metamorphose bei Masson», en *Denkräume Zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. Baumgart (ed.), Dietrich Reimer, Berlín, pp. 443-460.

Huisstede, P. van (1992): *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijsuniversiteit te Leiden, 3 de diciembre 2 vols.

— (1995): «Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildergeschichte», en *Aby Warburg «Ekstatische Nymphe ... trauender Flussgott». Portrait eines Gelehrten*, R. Galitz y B. Reimers (eds.), Dölling und Galitz, Hamburgo, pp. 130-171.

Iversen, M. (1991): «Aby Warburg and the New Art History», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, H. Bredekamp, M. Diers y G. Shoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 281-287.

— (1993): «Retrieving Warburg's Tradition», *Art History*, XVI, 4, pp. 541-553.

Jahnsen, F. (1993): «Spurenlesen. Um Aby Warburgs "Schlangenritual"», en *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. Baumgart (ed.), Dietrich Reimer, Berlín, pp. 87-112.

Kaegi, W. (1933): «Das Werk Aby Warburgs. Mit einem unveröffentlichen Brief Jacob Burckhardts», *Neue Schweitzer Rundschau*, I, 5, pp. 283-293.

— (1956): *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Schwabe, Basilea.

Kaemmerling, E. (1979): *Ikonographie und Ikonologie*, Du Mont, Colonia.

Kany, R. (1985): «Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli», *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, III serie, XV, 4, pp. 1.265-1.283.

— (1987): *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Umbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Max Niemeyer, Tübingen.

— (1989): *Die religiongeschichtliche Forschung an der kulturwissenchaftlichen Bibliothek Warburg*, Stefan Wendel, Bamberg.

Katrizky, M. A. (2001): «Aby Warburg and the Florentine *Intermedi* of 1589: Extending the Boundaries of Art History», en *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, R. Woodfield (ed.), G+B Arts International, Amsterdam, pp. 209-258.

Kemp, M. (1975): «Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg», *Kritische Berichte*, III, 1, pp. 5-25.

Klemm, C. (1996): «Giovanni Segantini, "La vanità o la fonte del male" 1897», en *Zürcher Kunstgeselleschaft, Jahresbericht*, Kunsthaus Zürich, Zurich, pp. 79-81.

— (1850-51): *Cultur-Geschihcte der Menscheit*, Leipzig.

Königseder, K. (1995): «Aby Warburg im "Bellevue"», en *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, R. Galitz y B. Reimers (eds.), Dölling und Galitz, Hamburgo, pp. 74-98.

Kultermann, U. (1996): *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*, Akal, Madrid.

Landauer, C. H. (1981): «Das Nachleben Aby Warburgs», *Kritische Berichte*, IX, 4-5, pp. 67-71.

BIBLOSARTE

— (1984): *The Survival of Antiquity. The German Years of the Warburg Institute,* Yale University, New Haven-Londres.
Lavin, I. (1996): «The Chrisis of "Art History"», *The Art Bulletin,* LXXVIII.
Liebschütz, H. (1971): «Aby Warburg (1866-1929) as Interpreter of Civilization», *Year Book of the Leo Baeck Institute,* XVI, pp. 225-236.
Lightbown, R. (1978): *Sandro Botticelli,* University of California Press, Berkeley, California.
Lippincott, K. (1991): «Aby Warburg, Fritz Saxl and the Astrological Ceiling of the Sala di Galatea», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990,* H. Bredekamp, M. Diers y G. Shoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 151-182.
Maikuma, Y. (1985): *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt,* Athenäum, Königstein/Ts.
Martin, F.-R. (1998): «Images pathétiques. Aby Warburg, Carlo Ginzburg et le travail de l'historien de l'art», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* 63, pp. 5-37.
Mastroianni, G. (2000): «Il buon Dio di Aby Warburg», *Belgafor,* LV, 4, pp. 413-442.
McEwan, D. (1998): «Excerpts from Aby Warburg's Diary», en *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 1895-1896,* B. Cestelli Guidi y N. Mann (eds.), The Warburg Institute-Merrell Holberton, Londres, pp. 150-155.
— (2001): «Making a Reception for Warburg: Fritz Saxl and Warburg's Book», en *Heidinisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* R. Woodfield (ed.), G+B Arts International, Amsterdam, pp. 93-120.
Meier, N. (1991): «Kunstgeschichte und Kulturgeschichte oder Kunstgeschichte nach Aufgaben», en *Kunst und Kunsttheorie, 1400-1900,* P. Ganz (ed.), Wolfenbütteler Forschungen 48, Harrassowitz, Wiesbaden, pp. 415-437.
Mesnil, J. (1926): «La Bibliothèque Warburg et ses publications», *Gazette des Beaux Arts,* V[e] période, XIV, pp. 237-241.
Meyer, A. M. (1924): «Zur Theorie und Methodic der Geschichte», en *Kleine Schriften,* Max Niemeyer, Halle.
— (1987): «Concerning Warburg's "Costumi teatrali" and Angelo Solerti», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* L, pp. 171-188.
— (1988): «Aby Warburg and his Early Correspondence», *The American Scholar,* LVII, pp. 445-452.
Michaud, P.-A. (1998a): *Aby Warburg et l'image en mouvement,* Macula, París.
— (1998b): «Florence in New Mexico. The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian Rituals», en *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 1895-1896,* B. Cestelli Guidi y N. Mann (eds.), The Warburg Institute-Merrell Holberton, Londres, pp. 53-63.
Michels, K. (1993): «Ein Versuch über die K.B.W. als Bau der Moderne», en *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute,* M. Diers (ed.), Dölling und Galitz, Hamburgo, pp. 71-81.
Naber, C. (1988): «Pompeji in Neu-Mexico: Aby Warburg amerikanische Reise», *Freibeuter,* XXXVIII, pp. 88-97.
— (1991): «Der Hamburger Kreis um Ernst Cassirer und Aby Warburg», en *Die Juden in Hamburg, 1590 bis 1990,* A. Herzig y S. Rhode (eds.), Dölling und Gallitz, Hamburgo, pp. 393-406.
— (1995): «"Heuernte bei Gewitter": Aby Warburg 1924-1929», en *Aby Warburg «Ekstatische Nymphe... trauender Flussgott». Portrait eines Gelehrten,* R. Galitz y B. Reimers (eds.), Dölling und Galitz, Hamburgo, pp. 104-29.
Neumeyer, A. (1971): «Four Art Historians Remembered: Wölfflin, Goldschmidt, Warburg, Berenson», *Art Journal,* XXXI, pp. 33-36.
Panofsky, Erwin (1929a): «Necrológica de Aby Warburg» en *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg,* Roetherdruck, Darmstadt.
— (1929b): «Professor A. Warburg», *Das Johanneum,* III, 1929, pp. 248-251.
— (1999) [1960]: *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental,* Alianza Editorial, Madrid.
Parente, A. (1980): «A proposito di Croce e di Aby Warburg», *Rivista di studi crociani,* XVIII, 2, pp. 203-205.
Pasquali, G. (1930): «Ricordo di Aby Warburg», *Pegaso,* II, pp. 484-495.
Pfotenhauer, H. (1985): «Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche», *Nietzsche-Studien,* XIV, pp. 298-313.
Pinto, É. (1987): «Mécénat familial et histoire de l'art: Aby Warburg et l' "iconologie critique" (1866-1929)», *Revue de synthèse,* IV[a] serie, 1, pp. 91-107.
— (1990): «Aby Warburg : essais florentins et autres textes», (prefacio) de Aby Warburg, *Essais florentins,* Klinsieck, París, pp. 9-42.

BIBLOSARTE

— (1992): «Aby Warburg postmoderne ?», en *L'Art et les révolutions, IV. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours,* H. Olbrich (ed.), Société Alsacienne pour le développement de l'Histoire de l'Histoire de l'Art, Estrasburgo, pp. 27-42.

Podro, M. (2001) [1982]: *Los historiadores de arte críticos,* Visor, Madrid.

Rádnoti, S. (1985): «Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg», *Acta Historiae Artium Academia Scientiarum,* XXXI, pp. 91-102.

Ramírez, J. A. (2002): «El método iconológico y el paranoico-crítico», en *Dalí: lo crudo y lo podrido,* Visor, Madrid, pp. 121-136.

Rampley, M. (1997): «From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art», *The Art Bulletin,* LXXIX, pp. 41-55.

— (1999): «Archives of Memory: Walter Benjamin's *Arcades-Project* and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*», en *The Optic of Walter Benjamin. III. De-, dis-, ex-,* A. Coles (ed.), Black Dog, Londres, pp. 94-117.

— (2001a): «Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin», en *Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* R. Woodfield (ed.), G+B Arts International, Amsterdam, pp. 121-149.

— (2001b): «Iconology of the Interval: Aby Warburg's Legacy», *Word & Image,* 17, 4, pp. 303-324.

Ranke, W. (1986): *Franz von Lenbach: Der Münchner Malerfürst,* Du Mont, Colonia.

Raulff, U. (1988a): *Nachwort* a *Schlagenritual. Ein Reisebericht,* Berlín.

— (1988b): «Aby Warburg: Ikonische Prägung und Seelengeschichte», en *Wegbereiter der historischen Psychologie,* G. Jüttemann (ed.), Beltz-Psychologie-Verl.-Union, Múnich-Weinheim, pp. 125-130.

— (1991): «Parallel gelesen: die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch zwischen 1914 und 1924» y «Zur Korrespondenz Ludwig Binswanger-Aby Warburg im Universitätsarchiv Tübingen», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990,* H. Bredekamp, M. Diers y G. Shoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 167-178 y 55-70.

Roeck, B. (1991): «Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhhardt im Sommersemester 1927», *Idea,* 10, pp. 86-88.

— (1996): «Psychohistorie im Zeichen Saturns. Aby Warburgs Denksystem und die moderne Kulturgeschichte», en *Kulturgeschichte heute,* W. Hardtwig y H.-U. Wehler (eds.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 231-254.

— (1997): *Der junge Aby Warburg,* Beck, Múnich.

— (2001): *Florence 1900. Die Suche nach Arkadien,* C. H. Beck, Múnich.

Rose, L. (2001): *The Survival of Images. Art Historians, Psychoanalysts and the Ancients,* Wayne State University Press, Detroit.

Rosenbaum, E. y Sherman, A. J. (1976): *Das Bankhaus M. M. Warburg et Co. 1798-1938,* Christians, Hamburgo.

Sassi, M. M. (1982): «Dalla scienza delle religione di Usener ad Aby Warburg», en *Aspetti di Hermann Usener, filologo della religione,* G. Arighetti y otros (eds.), Giardini, Pisa, pp. 65-91.

Sauerländer, W. (1989): «Pour une délivrance du passé : *Aby Warburg, une biographie intellectuelle* par E. H.Gombrich», *Histoire de l'art,* 5-6, pp. 5-10.

Saxl, F. (1922): «Rinascimento dell'antichità. Studien zu den Arbeiten A.Warburgs», *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XLIII, pp. 220-272.

—, (1923): «Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel», *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922,* Teubner, Leipzig-Berlín, pp. 1-10.

—, (1929): «Necrológica de Aby Warburg», en *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg,* Roetherdruck, Darmstadt.

—, (1930a): *Brief an den Verlag B.G. Teubner, Leipzig,* carta inédita sin fecha, posiblemente del año 1930, WIA, 104, fol. 9; en Aby Warburg (2000) [1929], pp. XVIII-XX.

—, (1930b): «Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg», «Warburgs Mnemosyne-Atlas», en A.Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen,* D.Wuttke (ed.), Valentin Koerner, Baden-Baden, pp. 331-334 y 313-315.

—, (1992): «La historia de la Biblioteca Warburg (1886-1944)», [texto escrito en 1943], en *Aby Warburg. Una biografía intelectual,* E. H. Gombrich, Alianza Editorial, Madrid.

—, (1989) [1929-30]: «La visita de Warburg a Nuevo Méjico», en *La vida de las imágenes,* Alianza Editorial, Madrid, pp. 290-295.

—, y Wittkower, R. (1948): *British Art and the Mediterranean,* Oxford University Press, Nueva York.

Scarocchia, S. (eds.) (1995): *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rap-*

BIBLOSARTE

porti 1898-1905, con una scelta di saggi critici, Clueb, Bolonia.

Schade, S. (1993): «Charcot and the Spectacle of the Hysterial Body. The *Pathos Formula* as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg», *Art History,* XVIII, pp. 499-517.

Schmidt, J. C. (1990): *Aby Warburg und die Ikonologie,* Harrassowitz, Wiesbaden.

Schoell-Glass, C. (1998): *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschsaft als Geistespolitik,* Fischer, Frankfurt.

— (1999a): «Aby Warburg: Forced Identity and Cultural Science», en *Jewish Identity in Modern Art History,* C. M. Sousloff (ed.), University of California Press, Berkeley-Los Ángeles.

— (1999b): «Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual», *Science in Context,* 12, 4, pp. 621-642.

— (2001): «"Serius Issues": The Last Plates of Warburg's Picture Atlas *Menmosyne*», en *Art History as Cultural History: Warburg's Projects,* R. Woodfield (ed.), G+B Arts International, Amsterdam, pp. 183-208.

Schuller, M. (1993): «Unterwegs. Zum Gedächnis. Nach Aby Warburg», en *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft,* S. Baumgart y otros (eds.), Dietrich Reimer, Berlín, pp. 149-160.

Secchi, L. (1996): «Il metodo iconologico di Erwin Panofsky e le sue origini nel modello interpretativo dell'Istituto Aby Warburg», *Academia Clementina. Atti e memorie,* N.S., XXXV-XXXVI, pp. 207-245.

Settis, S. (1985): «Warburg *continuatus.* Descrizione di una biblioteca», *Quaderni Storici,* 58/a, XX, 1, pp. 5-38.

— (1993a): «Des ruines au musée: la destinée de la sculpture classique», *Annales, Economies, Sociétés, Civilisation,* VI, pp. 1.347-1.380.

— (1993b): «Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike», en *Künstlerischer Austausch- Artistic Exchange. Akten des XXVIII internationalen Kongresses für Kuntgeschichte,* T. W. Gaechtens, Akademie Verlag, Berlín, pp. 139-158.

— (1997): «Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion», *Vorträge aus dem Warburg-Haus,* I, pp. 31-73.

Sitt, M. (1994): «Jacob Burckhardt as Architect of a New Art History», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* LVII, pp. 236-240.

Snow-Smith, J. (1993). *The* Primavera *of Sandro Botticelli: A Neoplatonic Interpretation,* P. Lang, Nueva York.

Spagnolo-Stiff, A. (1999): «L'appello di Aby Warburg a un'intesa italo-tedesca: "La guerra del 1914-1915. Rivista illustrata"», *en Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia del'Arte di Firenze,* M. Seidel (ed.), Marsilio, Venecia, pp. 249-269.

Steinberg, M. P. (1995): «Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: Reading», en *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America,* A. Warburg, Cornell University Press, Ithaca-Londres, pp. 59-114.

Stockhausen, T. von (1992): *Die Kulturwissenschafiliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation,* Dölling und Galitz, Hamburgo.

Syamken, G. (1980): «Warburgs Umwege als Hermeneutik, More Majorum», *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,* XXV, pp. 15-26.

Trottein, S. (1983): «Aby Warburg: esquisse d'une iconologie de l'iconologie», *Urbi Arts, histoire et ethnologie des villes,* VII, pp. 34-47.

Waetzold, W. (1930): «In Memoriam Aby Warburg», *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz,* III, 5, pp. 197-200.

Warburg, Aby (2000) [1929]: *Gesammelte Schriften. Der Bilderatlas Mnemosyne,* Martin Warnke (ed.) (1929), Akademie Verlag, Berlín.

Warnke, M. (1980): «Der Leidschatz der Menschheit wird humaner besitz», en *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg,* Europäische Verlaganstalt, Francfort, pp. 113-186.

— (1991): «Warburg und Wölfflin», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990,* H. Bredekamp, M. Diers y G. Shoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 79-86.

— (1999): «Aby Warburg als Wissenschaftpolitiker», en *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze,* M. Seidel (ed.), Marsilio, Venecia, pp. 41-45.

— (1999b): «Aby Warburg (1866-1929)», en *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria,* Italo Spinelli (ed.), Cat. Exp., Florencia-Roma-Nápoles-Siena, Roma, pp. 13-22.

Weigel, S. (1995): «Aby Warburg's *Schlangenritual:* Reading Culture and Reading Written Texts», *New German Critique,* XXII, 2, pp. 135-153.

BIBLOSARTE

— (2000): «Aby Warburgs "Göttin im Exil". Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine», *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, IV, pp. 65-103.
Weill, K. y Lenya, L. (1996): *Speak Low (When You Speak Love): The Letters of...*, L. Symonette y K. H. Kowalke (eds.), University of California Press, Berkeley, California.
Weintraub, K. J. (1966): *Visions of Culture*, University of Chicago Press, Chicago.
Wind, Edgar (1935): «The Warburg Institute Classification Scheme», *The Library Association Record*, II, 5, pp. 193-195.
— (1937-38): «The Maenad under the Cross», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, pp. 70-71.
— (1993) [1979]: «El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética», en *La elocuencia de los símbolos*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 63-78.
— (1993) [1971]. «Una reciente biografía de Warburg», Ibíd., pp. 159-168 [originariamente en *The Times Literary Supplement*, 25-VI-1971, pp. 735-736.
Wuttke, D. (1986): «Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg», en *Acta Conventus neo-latini Sanctandreani. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, McFarlane, Binghamton, Nueva York.
— (1990): *Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Harrassowitz, Wiesbaden.
— (1991): «Die Emigration der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Grossbritannien», en *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, H. Bredekamp, M. Diers y G. Shoell-Glass (eds.), VCH-Acta Humaniora, Weinheim, pp. 141-163.
— (1993): «Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft», *Historische Zeitschrift*, CCLVI, pp. 1-30.
— (1998): *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen*, Valentin Koerner, Baden-Baden.
Zerner, H. (1976): «Alois Riegl: Art, Value and Historicism», *Daedalus*, CV, 1, pp. 177-188.

BIBLOSARTE

Índice analítico

«A laude di Venere», 344
Abraham, 571
Abu Maschar (Albumasar; Almanzor), 421-422, 431, 433, 438, 467, 509, 511, 513, 548, 550-558, 560-563
  Sphaera persa para primer decano de Géminis, *555*, *560*
Academia della Crusca, 292, 324, 360
Academia Platónica, 361
Académie de Musique et de Poésie, 392
Acciaiuoli, Zanobio, 145, 358
acedia, 485
Achilleis (Statius), 115, 335
Adán y Eva, 132, 249
adivinación, 431, 446-447, 452, 458, 477, 480, 493, 496
  y profecías de Lichtenberger (véase *Weissagungen*)
  Melanchthon en, 447, 449, 452-455, 470, 477, 483, 485, 488-489, 491-493, 495
adivinación, 431, 446-447, 452, 477, 480, 493, 496
adlocutio, *194*, 205
Adoración de los Magos, La (de la Villa Careggi), 246
Adoración de los Pastores, La (Ghirlandaio), *197*, 230
Aeneas Silvius Piccolomini (véase Pío II, Papa)
Agave, 401
Agnolo di Duccio, 79, 324
  relieve de Apolo, 117
  relieve de Brera, 79
  relieve de San Bernardino, 79
  Escena de la Vida de San Segismundo, *77*, 334
  relieves del Templo Malatestiano, 114
Agnolo di Francesco, 381, 390
Agostino di Duccio, relieve de, *77*, 78-79, 117, 324
Agostino Veneciano, 327
Agrippa, Heinrich Cornelius (Agrippa de Nettesheim), 398, 481
Agustín, san, 370, 429, 438, 562
Alamanni, Luigi, 83, 115
Alber, Franz, *39*
Albericus (Mythographus III), 437, 546-547
  (véase *De deorum imaginibus libellus*)
Alberigo, 303, 328, 382
Alberti, Leon Battista, 22, 54, 76, 78-79, 93-94, 114-115, 334, 359
  y Botticelli, 334-335
  sobre el Destino, 359
  sobre las Gracias, 94
  y Poliziano, 79
Albizzi, Albiera degli, 108, 338, 343
Albrecht, O., 510
Albumasar (véase Abu Maschar)
Alcetes, sarcófago, 204
Aldrovandi, Ulisse, 117
Alegoría de la Obediencia (Giotto), 356
Alejandro el Grande, 275-276, 279
Alejandro VI, Papa, 165
Alfonso de Nápoles, rey, 204, 230, 355
Alfonso el Sabio
  Lapidario, 422, 437, 509, 548, 551
  Libro de las imágenes, 509
Alinari, Fratelli, 53, 117, 119, 173
Alkindi, 488-489
Almanzor (véase Abu Maschar)
Altoviti, Cornelio, 243
Altoviti, Dianora (nacida Portinari), 243, 245
all'antica, estilo, 344, 349
alla franzese, estilo, 64, 203, 226-227, 335, 433, 565
amazona, 546
Ambra (L. De' Medici), 100, 106
Amico fido (Bardi), 292
Aminta (Tasso), 319, 327, 337
Ammanati, Bartolommeo, 390

BIBLOSARTE

Ammann, Jost, 362
Ammirato, Scipione, 246, 348, 367
amor cortés (véase *impresa*(e))
amor (véase *impresa*)
Amores (Ovidio), 104-105, 115
Amuletos (véase lapidarios)
Andreini, Isabella, 393
Andreucci, Ottavio, 174-175
Andrómaco, 395
ángeles, 123-124, 157, 169, 276, 293, 334, 437, 453, 463, 476, 498-500, 515, 533, 567
Annunziata, iglesia de (véase SS. Annunciata)
Annunziata, Santísima, 151, 162, 165, 174-175, 185, 240, 244, 351-352, 383, 537-538, 573
Antal, Friedrich, 546
antigüedad, 183, 189, 334
  en los motivos de Panofsky, 12
antropología, 18, 38, 52
Anunciación a Zacarías (Ghirlandaio), 173
Apiano, 489
Apolo, 26-27, 82, 98, 100, 108, 114-115, 117, 293-296, 299, 308, 313-314, 319, 321, 326, 328, 338-339, 345, 379, 384-385, 387, 389, 392-393, 423, 429, 431, 542, 547
  Apolo y Pitón, 27, 294, 384, *384*, *385*
  Apolo y el Dragón (Buontalenti), 295, *310*
  Apolo y las Musas, 384
  Apolo Belvedere, 546
Apóstoles (Maestro E. S.), 79, 223, 498
Aquila, Stefano, 439
Aquiles en Escyros (según el sarcófago de S. María Araceli), 84, 85, *85*, 339
Aquiles, 84-85, 335
Arato, 417, 420
arazzo (véase tapices flamencos)
Arcadia (Sannazaro), 348
arcas nupciales (véase *cassoni*)
Arco de Constantino, 23, 129, 198, 217, 281-282
Arco de Trajano, 23, 198, 257
Archangelo, Maestro, 164-165
Archetypus triumphantis Romae *(Schreyer, Danhauser y Gallenstorfer)*, *565*
Archilei, Antonio, 302, 383
Archilei, Vittoria, 302, 325, 380, 393
Ardinghelli, Lucrezia (véase Donati, Lucrezia)
Ardinghelli, Niccolò, 137-138, 141, 144, 346, 369
Argyropoulos, John, 360
Ariadna, 114, 118, 126, 128, 134, 140, 341, 550
Aries, 65, 213, 417, *418*, 423, 425-426, 473, 476, *487*, 503, 513, 547-548, 550-551
Arion (Buontalenti), 385
Arion (Casa Horne, Florencia), 384, *385*
Ariosto, Francesco, 345
Aristóteles, 191, *194*, 195, 204, 297, 300, 324, 359, 501, 567
  Ética a Nicómaco, 193, 354
  Problemata, 481, 485
Armonía Doria, 297, 306, 380, 390
Arndes, Steffen, 439, 514, 565
Arndes, Theodor, 410, 439, 443, 460
Arnolfini, Giovanni, 230, 241, 368
Arnolfini, retrato (van Eyck), 230
Ars Amatoria (Ovidio), 81
Arte dell'ingegnere (Buontalenti), 295
Ascenso de Alejandro con los grifos y *Viaje a las profundidades del mar* (tapiz), 278
Asclepio (Asclepius), 331, 395, 507
Astraea, 303, 324, 379-380, 393
astral, adivinación (véase *adivinación)*
Astrolabium magnum (Pietro d'Abano), *418*, *472*
Astrolabium planum (Engel), 65, 507, 548, 553
astrología/cosmología
  conjunción de planetas, 454-455, 457, 467, 489, 502-503, 515, 570
  enemigos de (véase Lutero, Martín)
  geomancia, 431, 490
  iatro-astrología, 483
  y el *Introductorium maius*, 421, 550
  astrólogos, 36, 416-417, 430, 447, 449, 454, 457-458, 462, 466-467, 494-496, 501, 548, 563
  y lapidarios, 421, 483
  manuales de, 488
  estrellas fijas, 391, 417, 420-422, 433, 458, 463, 507, 514
  y el *Planisphaerium Bianchi*, 422
  (véase también calendarios, decanos)
Astronomica (Manilius), 565
astronómico en la (Florencia), 214
Atlas Mnemosyne (Warburg), *34*, *41*, *44*
Atropos, 297
Atticiato, Domenico dell', 379
Augusto, 334, 356, 483, 485
Aventino (Roma), 422
Avogaro, Pietro Bono, 430-431, 563
Avveduto, Bartolomeo dell' (Bartolommeo), 161, 172, 175, 353
azar (véase Fortuna)

Bacanal con Sileno (Mantegna), 404
Baco y Ariadna, 114, *126*, 128, 327
Badia, Jodoco del, 201, 350, 354, 367
Bagdad, *126*, 447, 488, 513
Baglioni, Astorre, 358
Bagno, Benedetto Petroni da, 381
Baif, Jean-Antoine de, 288, 375, 392

BIBLOSARTE

Baldaccio, Bartolomeo da Pisa detto, 175
Baldini, Baccio, 118, 131, 133, 140, *142-143*, 144, 174, 203, 223, 226, 246, 299, 306-307, 343, 389, 394, 433, 566
en la *Mascherata della genealogia*, 562
degl'Iddei de' Gentili, 306
(véase también el tondo *Otto-Teller*)
Baldovinetti, Alessio, 162
Baldovini, Baldovino di Domenico, 182
Baldovini, Balduccio, 184
ballet, 13, 362, 375-376, 391-392, 394
Ballezzano, Agostino, 383, 392
Bandini, Angelo Maria, 204, 235, 243, 346, 325, 335, 393
Bandini, Bernardo, 374
Bar, condesa de (Yolande de Flandes), 351
Baranselli, Pierre, 367
Barbados, sello de correos, *289*
Bardi, Giovanni de', dei Conti di Vernio, 291, 299, 303, 305, 308, 318, 324-325, 337, 379, 380-381, 393
en *Accademia della Crusca*, 292, 324
Amico fido, 292
y la Armonía Doria, 294
y Patrizzi, 393
(véase también *Intermezzi*)
Bargagli, Girolamo, 291, 324
Baroncelli, Maestro, 367
Baroncelli, Maria (nacida Bonciani), 235-236, *239*, 245
Baroncelli, Maria, véase Portinari, Maria (nacida Baroncelli)
Baroncelli, Nicollò, 352
Baroncelli, Pierantonio Bandini, 238, *239*
barroco, estilo, 36, 306, 319, 356, 406
Bartoli, Maria, 199
Bartolini, Lionardo di Bartolommeo, 340
Bartolommeo (Bartolomeo dell'Avveduto), 172, 175, 340
Bartsch, Adam von, 323
Basílica de Constantino *(Templum Pacis)*, 198, 205, 356
Basler Hinckende Both, 567
Basso, Cesarone, 297
Basso, Don Giovanni, 303, 322
Batalla de Constantino (Piero della Francesca), 217, 281, *283*, 372-373
Batalla de Constantino (Rafael), 217
Batalla de Chosroes (Piero della Francesca), *282*, 362, 374
Batalla de Tritones (Mantegna), 404
Bates, Catherine, 524
Bates, Henry, 421
Bayaceto, 279, 373
Bayer, Josef, 116, 120
Bayersdorfer, Adolf, 92, 103
Beata Vergine delle Grazie, 352
Beer, Arthur, 364
Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Burckhardt), 58, 148, 241, 340, 346, 354, 394, 407, 506-507, 509, 545
Belardi, Oreto, 296, 303-304, 324
Belevanti, Ludovico, 303
Bellincioni, Bernardo, 342-343, 350
Bellini, Jacopo, 117, 387
Benacci, Vittorio, 291, 328, 376
Benci, Amerigo, 180
Benecke, Paul, 231, 246
Benintendi, Orsino, 251, 348
Benintendi, Pagolo di Zanobi, 165
Benivieni, Girolamo, 337, 341-342, 344
Benjamin, Walter, 11, 48, 56
Benvenuti, Oratio, 303
Bewegtes Beiwerk (formas accidentales en movimiento), 54, 58
Bezold, Friedrich von, 339, 462, 506, 570
Bianchini, 420, 431-433, 548
Bianchini, Francesco, 422
Bibbiena, Piero, 157, 169
Biblioteca Laurenziana, 77, 183, 194, 204, 335
Bigordi, Benedetto di Tommaso (véase Ghirlandaio, Benedetto)
Bigordi, Davide (Davide Ghirlandaio), 162
Bigordi, Domenico di Tommaso (véase Ghirlandaio, Domenico)
Bigordi, Tommaso, 162, 350
Biliotti, Fra Modesto, 184-185, 201, 354
Bing, Gertrud, 12, 29, 38, 39, 39-40, 43, 55, 56, 58, 61-67
Bini, Lucrezia di Piero di Giovanni, 347
Binswanger, Ludwig, 27
Biringucci, Oreste Vannocci, 295, 385
Boas, Franz, 25, 52, 54-55
Boccaccio, 99, 327, 562-563
Amorosa Visione, 335
Genealogia deorum, 120, 335, 341, 562
Ninfale fiesolano, 99
Bocchi, Francesco, 352
Bock, Franz, 242, 362
Böcklin, Arnold, 25
Bode, Wilhelm von, 11, 53, 119-121, 173, 243, 249, 349, 356, 361, 539, 545, 563
Boecio, 191, 323, 359
Boiardi, Giulia di Feltino, 563
Boiardo, Matteo Maria, 563
Bologna, Giovanni da (Giambologna), 144, 164, 175, 320, 378, 390, 511
Boll, Franz, 28, 55, 391, 420-422, 437-438, 445, 506-507, 509, 513, 547-548, 550, 554, 557-558, 561, 571
Bonifaccio, Giovanni, 337

BIBLOSARTE

Bonifacio VIII, Papa, 244
Bonincontri, Lorenzo, 511, 570
Bonndin, Piro, 238
Bono, Ser, 303
Borghini, Vicenzo, 349, 378
Borso, Duke, 416, 429, 431, 548, 563
Bosco (Bosch) Hyeronymus, 370
Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano Filipepi), 20-25, 53-54, 58, 61, 63, 72-99, 101-104, 107, 109-129, 133, 140, 145, 161, 174, 200, 203, 27, 227, 247, 327, 33-334, 337, 341, 343-347, 370, 393, 404, 409, 415, 417, 433-434, 437, 564
Nacimiento de Venus, 23, 53, 63-64, *72*, 74, *77*, 83, 92, 109, 113, 119, 124, 141, 145, 333-334, 350, 433, 546, 565
Calumnia de Apeles, La, 93
Capilla Sixtina, frescos, 22, 24, 123, 128-129, 327
Divina Comedia, dibujos para, 53, 129, 565
Magnificat, 123-124
Primavera, La, 20, 73-74, *91*, 92, 94, 109, 119-120, 123, 145, 333-334, 341, 344, 433, 565
Pallas, 24, *102*, 145, 423
Rebelión de Corah, La, 129
retrato de Simonetta Vespucci, 108
San Agustín, 370
Villa Lemmi, frescos, 94, 337
Bottigliere, Antonello del, 330 382
Bourbon, duques de, 255
Bourgogne, Jean de, duque de Nevers, 241, 348, 362, 368
Braccio, Filippo di, 358
Brant, Sebastián, 477, 480-481, *482*, 489, 509
Bredekamp, Horst, 47, 56
Brera, relieve (Agostino di Duccio), 79, 334
Bretaña, 238
Breu, Jörg, 566
Brhajjataka (Varaha-Mihira), 422
Britschkoff, Dr., 334
Brockhaus, Heinrich, 148, 205, 537, 573
Bronzino (Agnolo di Cosimo), 173, 184, 383
Brown, Alice, 521
Bruce, J. D., 339, *522*, 524
Brueghel, Pieter, el Viejo, 362
Brunelleschi, Filippo, 78, 337
Bruni, Leonardo, 344
Bruselas, tapices (en los Uffizi), 285
Brusttuch (Goslar), 410, 439, 460
Bruyère, Jean de, 348
Buchellius, A., 351
Bugenhagen, Johannes (Pomeranus), 511
Buhonero y monos, copa (colección Morgan), 224, *225*, 362
Buondelmonti, Casandra bella, 346
Buono, Marco del, 241, 368
Buontalenti, Bernardo, 66, 145, 291, *293*, 295, *298*, 305-306, 308, *312*, 315, 323-325, 327, 376-387, 390
Apolo y el Dragón, 308, *310*
Arion, *385*
Fortuna, *386*
Armonía Doria, *298*
Intermedio de 1589, 26, 292, *293*
Tres planetas y Astraea, *298*
Burckhardt, Jacob, 12, 16-20, 28, 33, 38, 41, 49, 51, 53-56, 148, 245, 334, 353, 407, 570
Beiträge zur kunstgeschichte von Italien, 148, 241, 340
Cultur der Renaissance in Italien, 204, 374
influencia en Warburg, *16*
Büren, Gerhard von, *439*
Burgensis (Pablo de Santa María), *448*, *510*, *524*
Burgess, Gelett, *520*, 521, *522*
«Christmas in Town», 521, 523
Elliptical Wheels, 521
«Pitfalls of Mysticism», 523
«Why not, My soul», 521-523
Burgkmair, Hans, *440*, 443, 460, 547, 565-566
Burne-Jones, 25
Busa, 325
Bylifelt, Jacob, 323

Caballero del cisne, tapiz (en Cracovia), 373
Caccini, Giovanni Battista, 390
Caccini, Giulio, 303, 319, 322-323, 382
Caccini, Lucia, 302
Caccini, Michele, 382, 390
Calasso, Roberto, 25, 54
Calcagnini, T., 345
Calendario Bajo Alemán, 443, 546-547, 572
calendario de 1519, 410-411, 439, 443, 460, 514, 565, 572
almanaques, 416, 428, 433, 439, 515, 567
astrológico *vs* político, 417, 421, 462, 567
almanaque Baldini, *142-143*
Calumnia de Apeles, La (Botticelli), 93
Cambiagi, Francesco, 199
Camerarius, Joachim, 510
Camerata, 292, 303, 319
Camilla d'Aragona (Camilla Sforza), 346, 390
Camilla, 338
Camino a Emaús (de la Villa Careggi), 246
Campesinos trabajando, *258*, *260*
campesinos trabajando, tapices (en París), *258*, *260*
Campion, Thomas, 391
Cáncer, 213, 423, 448, 502, 550, 554
Caneel, Jan, 270-272
Canigiani, Adoardo, 369
Canigiani, Gerardo, 237, 364, 366

BIBLOSARTE

Canti carnescialeschi (L. de' Medici), 393
Cantimpratensis, Thomas, 394-395
«Canto di Pan» (L. de'Medici), 335
Capilla del Sacramento (Rimini), 409
Capilla Islip (Abadía de Westminster), 352
Capilla Sixtina, frescos de la (Botticelli), 22, 24, 123, 128-129, 327
Capilla Sixtina, techo de la (Miguel Ángel), 129
Capponi, Francesco, 180, 182
Capponi, Neri, 178, 181, 187-188
Capponi, Violante (nacida Sassetti), 178, 184
Caput Draconis (Cabeza de Dragón), 435, 563
Caradosso (Cristoforo Foppa), 119
Cardi, Niccolò de, 327
Carducci, Giosuè, 114, 118, 120, 174, 323, 342
Carion, Johann, 447-449, 450, 452, 455, 457, 462-463, 488-489, 491-493, 507, 510, 511, 572
Crónica, 449
retrato de, 57
Prognosticatio, 465
Carlos el Temerario, duque, 224, 231, 238, 240, 243, 279, 367-369, 373
Carlos II de Inglaterra, 288-289, 376
Carlos IX, 348
Carlos V, emperador, 449, 452
Carlos VIII, 369
Carlos, 279
Carlyle, Thomas, 333
Carman, Bliss, 519
Carmelita, Guido, 338
Carmina (Horacio), 120, 326, 509
carnaval, 306, 352
Carnesecchi, Antonio, 181
Carnesecchi, familia, 244, 328
Carnesecchi, Francesco, 242
Carnesecchi, Vaggia (nacida Sassetti), 178, 181
Carracci, Agostino, 303, 308, *310*, 387
Cartari, Vicenzo, 81, 117, 203, 324, 338, 393, 562
Casiopea, 213
cassoni (arcas nupciales), 145, 229, 338, 402
Castagno, Andrea del (Andrea di Bartolo), 201, 537, 546, 573
David, 35, *305*
Última cena, 538
Castrato, Niccolò, 302, 382
Catalina de Medici, *287*, 288, 291, 348
Cattaneo, Simonetta (véase Vespucci, Simonetta)
Cavalcanti, Carlo, 369
Cavalieri, Emilio de', 292, 296, 300, 323-324, 376-377, 379, 382, 384, 393-394
Disperazione di fileno, 328
Libro di conti, 291
Cavallino, Simone, 306, 316, 320, 322, 377
Cecco d'Ascoli, 359
celidonio, 563
Celtes, Konrad, 119, 391, 439, 565
centauro, 193, 195, 199, 204-205, 356, 546
Cerda de Landser, La (Durero), *479*, 480
Cerda monstruosa de Landser, La (Brant), *482*
Cerretani, Bartolomeo, 166, 174
César, 230, 358-359
Cian, Vittorio, 349, 354
Cibeles, 423, 429, 430, 431, 433, 562
Cicerón, 203, 353, 359, 457, 496, 506
Cicerone (Burckhardt), 31, 55, 148
Cicognara, Leopoldo, conde de, 334
Ciliani, Zanobi, 303, 383
Cini, Francesco, 391
Notte d'amore, 391
Cioli, Valerio, 378-379, 390
Ciriaco de Ancona, 195, 205, 370, 373-374, 565
Ciriffo Calvaneo (Luca y Luigi Pulci), 172, 175
Ciris (Virgilio), 334
Claudiano, 80-81, 105, 115, 120
Epithalamia, 115
Clemente VII, Papa, 165, 174, 200-201, 354, 358, 453, 505
Cleves, Casa de, 428
Cleves, Elisabeth de (nacida d'Etampes), 372
Cleves, Jean de, 372
Cloto, 297, 301-302
Cochlaeus, 470, 566
Von newen Schwermereyen, 470
Codex Escurialensis, 205, 375, 546
Codex Pighianus, 79, 93, 546
Coligny, Gaspard de, II, señor de Châtillon (almirante de Francia), 348
Colina de las Musas, tapiz, *286*
Colonna, Francesco, 87
Hypnerotomachia Poliphili, 115, 348
Colvin, Sidney, 131, 134, 140-141, 144-145, 203, 205, 242
«Crónica pictórica de un orfebre florentino», 131-134, 140, 144,
Combate entre las Virtudes y el Vicio (Perugino), 346
cometas, 488, 499, 567
cometa Halley, 449
compare della viola, 158, 171
Conciliador (Pietro d'Abano), 431
Concilio de Florencia; 361, 374
Confirmación de la Regla franciscana, La (Ghirlandaio), *146, 336*
Confirmación de la Regla franciscana, La (Giotto), 146
Congreso Internacional del Historiadores del Arte (Berlín, 1922), 28, 56, 373, 443, 513, 547
Constantino, 23, 28, 129, 198, 205, 217, 281, *282-283*, 356, 362, 372-375, 545

BIBLOSARTE

Constantinopla, 279, 374-375
Contarini, Tommaso, 323
Conti, Cosimo, 94, 107, 117, 150, 173, 209
Conway, William Martin, 569
conyugal, amor, 325
Correggio, Niccolò da, 327, 340
Fabula di Caephalo, 327
Corsi, Jacopo, 319
Corsi, Nera de' (véase Sassetti, Nera)
Corsini, Luca, 178, 181
Corso, Rinaldo, 391
Dialogo del ballo, 391
cosmología (véase astrología/cosmología)
Cossa, Francesco del, 423, 428-429, 431, 433, 435, 562
Palazzo Schifanoia, frescos, 429
Cranach, Lucas, *450*, 476, 488
Cristina de Lorena, 26, 291, 320, 376
Cristo con María Magdalena (de la Villa Careggi), 246
Cristo, 129, 132, 200, 207, 246, 249, *261*, 272, 334, 356, 366, 370, 394, 473, 476-477, 495, 499-500, 502, 504, 510, 537, 563
Cristofano, 237, 244, 300-301, 303, 321, 366, 382-383
Crónica deudsch (Lutero), 477
«Crónica pictórica de un orfebre florentino» (Colvin), 140
Crucifixión (de la Villa Careggi), 246
Crucifixión (Giovanni), 116
Crusius, O., 391
Cruzadas, 375
Cuaresma, Palazzo Riccardi), 296
Curtius Rufus, Quintus, 373
Romance de Alejandro, 373
Custos, Raphael, 566
Cybò, Franceschetto, 155
Cybò, Magdalena (nacida de' Medici), 155, 168
Chambre des orangiers (en París), 262
Chambre... à personnages de bucherons, 259
Chambre... à personnages de vignerons, 359
Chamisso, Adelbert von, 40, 42, 56
Sueño y Despertar, 42
chap-books, 519, 572, 574
Chapelle du Pont du Rhône (Florencia), 200
Charolais, conde de, 348, 369
Chatelvillain, 243
Chaucer, Geoffrey, 338
Cuentos de Canterbury, 338
Chigi, Agostino, 463, 514-515, 567, 572
Christine de Pisan, 119 n. 37, 335, 339
Chroniques de Hainaut, 547

D'Etampes, Elisabeth (Elisabeth Clèves), 372
Dafne (O. Rinuccini), 319, 328 n.136, 394
Dafne (Phebo et Cupido; Di Phebo et di Phetonte), 100
Dafne, huyendo de Apolo, 98-99, 338, 345
Danhauser, Peter, 565
Archetypus triumphantis Romae, 565
Daniel, 498, 570
Dante Alighieri, 109, 121, 124, 151, 160, 191, 321, 339, 359, 421, 565, 570
Vita nuova, 109, 343
Divina commedia, 53, 129
danza
moresca, morris, 140, 343, 391
nomos pythikos, 392
de las estrellas/esferas, 303, 391-392
derviches, 392
danza de la serpiente de los Moquis (Harmer), 62
Danzig, ciudadanos de, y *El Juicio Final*, 231, *232-233*, 238, 246, 363
Daphnis and Chloe (Longus), 338
Darwin, Charles, 35
David (Castagno), 35, *405*
Davies, Sir John; 393
De Bono in Melius, motto («de bueno a mejor»), 238
De deorum imaginibus libellus (Berchorius), 416, 547, 562
De nuptiis Philologiae cum Mercurio (Martianus Capella), 323
De rerum natura (Lucretius), 120, 341, 563
De saltatione (Lucian), 325-326, 391
de Wette, Wilhelm Martin Leberecht, 566
Decanos, 65-66, 341, 421-422, 429-430, 432-433, 513, 548, 550-551
Dehaisnes, Chrétien César Auguste, 224, 351, 363
del Lungo, Isidoro, 346
Delfos, 308, *312*, 315, 327-328, 392-393, 499
Delos, 302, 314, 327, 391, 393
Demaison, Maurice, 257
Dentatus, Lucius Siccius, 325, 390
Derviches, danza de los, 392
Descrizione (B. Rossi), 323, 325, 327, 355, 380, 383, 389-390, 393
destino (véase fortuna)
Di Phebo et di Phetonte (*Phebo et Cupido*; *Dafne*), 100
día del Juicio, 466
Dialoghi (Leone de' Sommi), 315
Dialoghi d'Amore (Leone Ebreo), 345
Dialogo del ballo (Corso), 391
Diana, 105, 108, 128, 296, 337-339, 340, 346, 423
Dietrich, Veit, 453
Diez Mandamientos, Lutero en, 570
Dilthey, Wilhelm, 333
diluvio, 132, 453, 462-463, 466-467, 485, 496, 503, 506
Dioniso, 25, 79
Dios, Lutero en, 498
dioses, 18, 27, 62, 66, 76, 96, 103, 104, 132, 192, 287-288. 292, 294, 301, 303, 321, 409, 411, 413, 416,

BIBLOSARTE

417, 423, 428-431, 433-434, 439, 443, 446, 460, 463, 507, 514, 546-547, 562-563, 565
Disperazione di Fileno (Cavalieri), 328
Divina commedia (Dante), 121, 129, 565
dibujos de Botticelli para, 53
Domingo, Santo, 184, 503
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), 79, 140, 404
San Jorge, 85
Donati, Lucrecia, *137,* 137-138, 141, 226, 343
Donatus, Hieronymus, 172
Doria, príncipe, 265
Dorotea, santa, 340
dos monjes, Los, 469
Doxey, William, 521
dragón, Cabeza de (*Caput Draconis*), 504, 563
Driadeo d'amore (Luca Pulci), 337, 393
Droysen, Johann Gustav, 32, 55
Du Teil, Joseph, Baron, 363
Duncan, Isadora, 23
Durero, Alberto, 62-64, 119, 217, 268, 350, 401, 404, 406-408, 410-411, 439, 477, *478,* 480-481, 483, 485, 488, 533, 545-546, 566, 570
Muerte de Orfeo, 402, 407, 410, 415
Hércules y las harpías, 404, 406
Envidia, 546
Gran Fortuna, 406
Orfeo, 64
La cerda de Landser, 479
xilografía de los dioses planetarios, 439
Dütschke, Hans, 101

E. S. Maestro, (véase Maestro E. S.)
eclipses, 493
Echecs amoureux, 547
Edad dorada restaurada (Jonson), 383
Edad Media, estudios de la, 129, 132, 185, 190, 198
«Égloga por el Conde de Caiazzo» (Bellincioni), 342
Églogas (Virgilio), 342, 570
Einstein, Lewis, 144, 242
Ekkehard IV, 394
Elector (Sahl ibn Bischr), 487-488
Elías, 448-449, 477, 510-511
Elyot, Sir Thomas, 391
Eneas, 94, 96, *97,* 325, 337-338, 480
Eneida, La (Virgilio), 94, 96, 117, 119
Engel, Johann, *418,* 421, 507, 514
Astrolabium planum, 65, 507, 548, 553
Ensiform Comet, 486
Entrada en Jerusalén (de la Villa Careggi), 246
Entrega de las llaves a Pedro (Perugino), 129
Envidia (Dürer), 546
Ephrussi, Charles, 53, 94
Epícteto, 191, 359
Epifanio d'Alfiano, 295, 321, 325, 328, 381, 387
Epithalamia (Claudiano), 115
Eridanos, 509
Eros, castigo de, 226
Escorpio, 423, 455-457, 467, *417-472,* 473, 480, 502-503, 207, 511, 515
Espejo de Venus (Burne-Jones), 25
Espejo de Venus, El, 25
Este familia/Corte, 363, 431
Este, Bianca d' (Bianca Mirandola), 429
Este, Borso d', 563
Este, Cesare d', 292, 340
Este, Ginevra d', 334
Este, Leonello d', 430
Este, Lucrezia d', 339, 346
Este, Niccolò d', III, 352
Este, Virginia d' (nacida Medici), 292, 340
Este-Gonzaga, Isabella, 340, 346, 352, 438
«Ester» (L. Tornabuoni), 161
Ethymologicum mágnum, 391
Ética Nicomaquéa (Aristóteles), 193, 354
Etimasia, 562
Etnografía, 18, 38
etruscos, 151
Eugenio IV, Papa, 361, 374
Eurídice (O. Rinuccini), 98, 100
Evangelistas (Maestro E. S.), 223
Eyck, Jan van, 230, 261
retrato Arnolfini, 230
Virgen del Canciller Rolin, 261

Fabbro, Cialle, 381, 390
Fabriczy, Cornelius von, 211, 349, 353, 361
Fabritio, 390
Fabula de Caephalo (Correggio), 100, 327
Faetonte, 278
Falconieriri, familia, 163-164
Fastos (Ovidio), 115
Fauno de la flauta (Porter), *522,* 524
Fausto (Goethe), 371, 421, 446
Faustus, Johann, 489, 507
Federico el Sabio, elector, 466, 508
Federico III, emperador, 279, 367, 373
Federigo, Tommaso di, 178, 181, 190, 358
Fedro (Platón), 307, 344
Feduccio, 303, 382
Felipe de Cleves, 270
Felipe el Hermoso, 259
Felipe el Joven de Hanau-Münzenberg, 272
Felipe II de Hanau-Lichtenberg, 272

BIBLOSARTE

Felipe III de Burgundi, el Bueno, duque, 230, 259, 278-279, 372-373
Ferdinando I, Gran Duque, 320, 390
Festa di Lauro (Viola), 328
Fewkes, J. W., 55
Fici, Piero, 379, 390
Ficino, Marsilio, 182, 185, 191-192, 195, 202, 333, 344, 353, 359, 389, 481, 483, 485, 488
Fichard, Johannes, 351
figuras votivas, 163, 165, 240, 351-352
Filarete (Antonio di Pietro Averlino), 85, 87, 94, 351
Filipepi, Mariano di Van, 141
Filipino (véase Lippi, Filipino)
Filippo (véase Lippi, Fra Filippo)
filología, 18, 36, 515
Fillastre, Guillaume, 363
Fillastre, retrato (Marmion), 363
Finiguerra, Antonio, 141, 145
Finiguerra, Maso, 131, 134, 139, 141
Rapto de Helena, 133, *137*
Firmicus Maternus, Julius, 511, 547
Firminus Bellovallensis, 511
Flamenco, arte, 65, 163, 229, 238, 240, 245, 257, 260, 362-363, 369-370
arazzo (véase tapices flamencos)
Flandes, Yolanda de, condesa de Bar, 351
Flora y Céfiro, 104
Flora, 88-83, 92, 96, 98, 101, 104-106, 115-119, 124, 301-302, 340-341, 343, 345, 525
Florencia, 22, 37-38, 43, 54, 56, 61, 67, 72, 72-73, *77, 85, 89*, 91, 92, 102, 116, 114-117, 128, 132, *146*, 150, 152, *156*, 158, 161, 163-164, 179, 185, *186*, 188, 194, 195, 196-197, 199, 203, *210*, 213-214, 226, 229, 235, 237, *239*, 245-246, *250*, 285, *287, 298, 310-312*, 320, 329, 331, *385-386*, 404, 407, 445, 539
Foerster, E., 119
Foerster, Richard, 117
Fontana, Giovanni (Pompilius Azalus Placentinus), 550
Fonzio, Bartolomeo, 357
formas accidentales en movimiento *(Bewegtes Beiwerk)*, *58*, *76*, 337
Forster, E. M., 11, 53, 55, 58
Förster, Friedrich, 231
Forster, Georg, 40
Förster, Richard, 334, 338, 346
Fortuna (Buontalenti); 386
Fortuna, 120-121,190-192, *194*, 192, 203-204, 342, 247, 254-355, 257, 359, *386*
Fortuna, grabado (en Berlín); *194*
Fortuna, relieve (en Florencia); *194*
Fortuna-Occasio, 354
France, Anatole, 519
Francesco di Stefano (Francesco Peselino), *241*
Francesco Sassetti, busto (en Florencia), *179*, 358
Franciosino della Cornetta, Bernardo, 302, 321-322, 325
Franciosino, Giovanni Battista del, 303, 382
Franciosino, Giovanni del, 303, 382
Franciosino, Il Biondino del, 303
Franciosino, Lex. del, 303
Franciosino, Orazio del, 303, 382
Franciosino, Paolino del, 303
Franciosino, Paolo del, 325
Francisco, duque de Bretaña, 238
Francisco, san, 50, 149-150, 173, 184-185, 200, 281, 356, 503, *520*, 521
Franco, Matteo, 155, 157, 160, 168-169, 174-175, 349-350,352
Franchi, Rosello di Jacopo, 395
Franz, Adolph, 272
Frescobaldi, Dino, 204
Frescobaldi, familia, 244
Freud, Sigmund, 42
Frey, Karl, 244
Frezzi, Francesco, 339, 393
Quadriregio, 324
Friedländer, Max J., 242, 268, 335, 366, 369-370
Friedrich, Johann, 371-372, 462, 506
Fries, Carl, 392
Frigia, 324
Fuggerhaus, frescos del planetario (Augsburgo; Burgkmair), 443, 566

Gayat-al-hakim (Magriti), 483, 572
(véase también *Picatrix*)
Gelders, duques de, *259*
Ghiberti, Vittore, 241
Ghirlandaio, Benedetto (Benedetto Bigordi), 253-254
Adoración, *197*, 198, 230, *239*, 254
Ghirlandaio, Domenico (Domenico Bigordi), 23-25, 53, 117, 128,-129, 140, 147, 149-152, *153*, 154-155, *156*, 157, 16, 165, 182, 185, *186*, 193, 197-98, 200, 205, 217, 350, 546
adlocutio sobre la tumba de Sasseti, 198
Adoración de los Pastores, 198
Anunciación a Zacarías, 173
Lamentación a la muerte de san Francisco, 173
Milagro de san Francisco, 198
frescos de la Capilla Sassetti, 50, 245
Capilla Tornabuoni, 22
Confirmación de la Regla franciscana, *146*, *326*
Ghirlandaio, taller de los hermanos, 217
Giaches, Maestro, 323
gibelinos, 202
Giehlow, Karl, 481, 483

BIBLOSARTE

Giostra (Poliziano), 88, *89*, 105, 110, 124, 342
Giostra de Lorenzo de' Medici (Luigi Pulci), 138, 171, 353
Giotto, 150-151, 185, 421
Alegoría de la Obediencia, 356
Confirmación de la Regla franciscana, *146*
Giovanna d'Austria (Giovanna de' Medici), 324
Giovanni, Bertoldo di
Crucifixión, 116
Giovio, Paolo, 88
Girolamo (sastre), 335
Giunta, Luc Antonio de, 335
Goes, Hugo van der, 230, 235, 237, 240, 245
Adoración de los pastores, 230
Maria Baroncelli, 235
Tommaso Portinari, 238, *239*, 240, 245
Goethe, Johann Wolfgang von, 15, 446, 490, 508, 543
Fausto, 371, 421, 446
Gombrich, E. H., 19, 23, 26, 57
Gondi-Andinghelli, Lucrecia, 137
Gonzaga, Federico, 352
Gonzaga, Maddalena, 327
Gorini, Francesco, 304-305, 324, 377
Goya, Francisco de, 371
Gracias, Las tres, 94, 95, 96, 117, 119, 344, 428, 562
Graff, K., 213, 361, 514
Grahame, Kenneth, 516
Gran Fortuna (Durero), 406
Gran Madre, 562
Gran Sello de Carlos II de Inglaterra, *189*, 376
Graul, Richard, 527-528, 530-531
Graziadio, Orazio, 390
Grenier, Jean, 259
Grenier, Pasquier, 259, 278, 370, 372-373
Grünewald, Matthias, 363
Retablo Isenheim, 363
Grünpeck, Joseph, *474*, 477, 509
Grunzweig, Armand, 363-364, 367-369
Gualfreducci, Onofrio, 303, 322, 328
Gualterotti, Antonio, 291
Gualterotti, Lisabetta (nacida Sassetti), 181
Gualterotti, Raffaello, 376, 394
Guarini, Battista
Pastor fido, *319*, *327*
Guasti, Cesare, 173, 242, 361
Gucci, Raffaello, 303
Gueinzius, Christianus, 572
Guerra de los campesinos (1525), 462, 467, 515
Guersi, Guido, 363
Guideti, Tommaso, 244
Guillaume de Bische, 243, 369
Günter, 511
Hagins, 421
Halley, cometa, 449
Halley, Edmund, 489
Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung, 541
Hamburgo, 11, 13, 22, 28-30, 37-39, 44, 57, 61, 62, 67, 101, 148, 213, 401-402, 409, 411, 437, 439, 445, 447, 449, 460, 486, 513, 514, 529-536, 541, 543, 548
Hamburgo, murales del Ayuntamiento, 527
Hamlet, *460*
Hanau, conde de, *272*
Hans mit der Karst (Juan con la azada), 462
Hapgood, Norman, 521
Harck, Fritz, 423
Harmer, A. F.
Danza de la serpiente, 62
Harmonia musicorum instrumentorum (Gafurius), 324
Hartmann, 205
Hassfurt (Virdung de Hassfurt), 511
Hauber, Anton, 205
Hauréau, Barthélemy, 547
Hausbuch, Maestro del, 267-269, 272
Heinecken, Karl-Heinrich von, 145, 335
Heiss, Aloïss, 117
heliograbados, 531, 534
Hellmann, G., 462, 506
Herberger, Valerius; 476, 495
Hércules y los pájaros estínfalianos (Durero), 546
Hércules y Nessus (A. Pollaiuolo), 546
Hércules, 128, 262, 569
Hércules, pinturas (A. y P. Pollaiuolo), 404, 406, 546
Hermannus Dalmata, (véase decanos)
Hermes, 103, 106, 463
Hermes, decoración de vaso (en Berlín), 119
Hermes, medalla (Spinelli), 340
Heydenreich, Kaspar, 454, 495, 505
Higía, relieve (en Liverpool), 119
Hildesheim (Brunswick), 439, 514
Hilten, Johannes, 511
Himnos homéricos, 333
Himnos órficos, 344
Hipofrigia, 324
Hipolidia, 344
Histoire de Thèbes, tapiz, 371
Historia Constantini, 375
Historia Naturalis (Plinio), 395
historias de Dusseldorf, 528
Hoffmann, E. T. A., 42
Hohenzollern, 489
Holbein, Hans, el Joven, *568*, 570
Lutero como Hércules Germánico, 568
Hopi, pueblo (Arizona), 26
Horacio, 103-105,117, 120, 305, 337, 353, 488
Horas, 75-76, 79, 81-82, 104, 107-108, 119, 335, 340 (véase también *Primavera*)

BIBLOSARTE

Horne, Herbert, 53, 145, 209, 211, 347
horóscopo(s)
de Maximiliano I, 509
(véase también Lutero, Martín, horóscopos de)
Hosenkampf, arte, 362
Hostanes, 134, 346
Huizinga, Johan, 560
humanismo, 190, 192, 439, 449, 477, 480
Humboldt, Alexander von, 40
Hypnerotomachia Poliphili (Colonna), 82-83, *84*, 344, 348, 372

Ibn Ezra, Abraham ben Meïr, 550-551, 554, 556-558
(véase también decanos)
iconográfico, método, 12
Iconologia (Ripa), 390
Imágenes votivas
(véase también figuras votivas)
impresa(e), 88, 116, 118, 144, 191-192, 204, 272, 343-344, 347-348, 357
«*In Puellam suam*» (Poliziano), 108
indios imericanos, 62, 395
indoeuropeas, lenguas, 356
Ingegneri, Angelo, 316, 327
Inocencio, Papa, 68
Institut für Kulturgeschichte (Leipzig), 55, 57, 67
Intermezzi, 63, 65-66, 292, 327, 350, 376
Introductorium maius (Abu Maschar), 421, 550
«Intronati Senesi», 291
Isabel de Portugal, *345*
Isabel de Valois, reina de España, *287*
Isabel I, reina de Inglaterra, *393*
Isabella, marquesa de Mantua, *165*
Isenheim Retablo (Grünewald), *363*
Isidoro del Lungo, 146
Isidoro, san, 142
Isis (Ariosto), 345
Isis Pharia, 203
Isis, 325
Islip, Capilla (Abadía de Westminster), *353*

J. B., *Maestro*, 117, 119, 345
Jacobsen, Emil, 343-344
Jacopi, Giovanni Battista di Ser, 303, 382
Jaffé, Elsbeth, 66, 548, 550, 566
Jahn, Otto, 79, 93
Jalal ad-Din ar-Rumi, 392
James, Henry, 367, 519
Janitschek, Hubert, 20, 61, 73, 93, 114, 117, 347, 349
Jansen, Broer, 362
Jasón y Medea, tondo, 140
Jesús, véase Cristo
Joaquim I, elector de Brandenburgo, 452, 488
Johann Carion (Escuela de Lucas Cranach), 447-448, 450, 462, 465, 480
Johannes Hispalensis, 550-551, 553-554, 557, 561
Jolles, André, 24, 324
Jonson, Ben, 342, 348, 390, 393
La Edad de Oro, 343
Masque of Beauty, 390-391
José, 133, 324
Jouan, Abel, 375
Juan de Orliac, 363
Juan el Bautista, santo, festividad del nacimiento, 120
Juan Paleólologo (Pisanello), 283
Juan XXII, 151
Juan XXIII, 477
judíos, 55, 448, 498
Judith, *139*, 145
Juicio Final (en Beaune), 261
Juicio Final (Memling), 64, 231, *232-233*, 234, 240, 246, 263
Julius Obsequens, 477, 508
Junctinus, Franciscus, 563
Junkernhaus (Gröttingen), 565
Júpiter Dolichenus, 548
Júpiter y Saturno (Lichtenberger), *469*, *486*
Justi, Carl, 18, 61
Justicia, 261, 325, 393
Justicia, pinturas (van der Weyden), 261

Kaemmerer, Ludwig, 242
Kalkmann, August, 119-120
Kapp, Ernst, 341, 507
Keil, Friedrich Siegmund, 571
Keysere, Arnold de, 371
Kimball, H. J., 519
Kinkel, Gottfried, 119
Kirk, J. Foster, 348
Klibansky, Raymond, 353
Kolonialinstitut, 542
Kretzschmar, 371
Kroker, Ernst, 453, 493-495, 505, 511
Kultur der Renaissance in Italien (Burckhardt), 204, 374
Kunsthistorisches Institut (Florencia), 285, 361-362, 539, 573
Kurz, Isolde, 342

La Môle, 348
La monstruosa cerda de Landser, *479*, 480, *482*, 570
La Mothe Le Vayer, François de, 572
Lachesi, 301, 302

BIBLOSARTE

Lafenestre, Georges, 120
Lamento por la muerte de san Francisco (Ghirlandaio), 173
Lamius, Johannes, 351
Lamprecht, Karl, 18, 19, 52, 53, 55
Landino, Cristoforo, 87, 119, 337, 345, 570
Lange, H. O., 443
Langenbeck, Heinrich, 439
Langenbeck, Jacob, 439
Langmaak, Gerhard, 29
Lanx Meridionalis, 511
Laocoonte, 129, 217, 331, 406, 546
Lapi, Giovanni, 302, 326, 328, 382
lapidarios, 421, 483
Lapidario (Alfonso el Sabio), 422
Laurana, Luciano, 113
Lavin, Irving, 51
Lazzarelli, Ludovico, 563
Lectiones memorabiles (Wolf), *475*, 508
Lehrs, Max, 362, 368, 370
Lena, Tonino di M., 303
Lenbach, Franz von, 52
Lenbachhaus (Munich), *556*
Leo, decanos de, 422, 548, 551
León X, medalla (en Florencia), 156
León X, Papa (véase Medici, Giovanni de')
Leonardo da Vinci, 22, 121, 346
Beatriz, 110
Joven armada con coraza, La, 10
Joven con lanza, 110
proporción humana, 111
Trattato, 111
y Botticelli, 112
Leone Ebreo, 345
Dialoghi d'Amore, 345
Leoni, Leone; 117
Leonor de Aragón, 431
Leopoldo de Austria, 550, 552-554, 561
Lessing, Gotthold Ephraim, 341
Libellus de deorum imaginibus (véase *De deorum imaginibus libellus*)
Liber de interpretatione (Sahl ibn Bisr), *487*
Liberale da Verona, 117
Libertad, 325
Libra, 423, 485, 496, 503, 548, *549*, 550, 551, *555*, *560*, 561
Libro de las ymágenes (Alfonso el Sabio), 509
Libro delle sorti (Spirito), 439, 441, 442
Libro di conti (Cavalieri), 376
Lichtenberger, Johann, 466, 467, 469, 473, 490
Prophetien und Weissagen, 474
(véase también Weissagungen)
Lichtenstein, Dr., 242
Liebeschütz, Hans, 334, 547
Lievin de Brujas, 241
Ringhiera dei Signori, 241
Liga Hanseática, 369
Ligorio, Pirro, 85
lingüística, 64
Link, Wenceslaus, 476, 489
Lippi, Filippino, 129, 140, 158, 177, 184, 193, 204, 207, 208, 335, 362, 415
Muerte de Laocoonte, 129
frescos de Santa Maria del Carmine, 158
Lippi, Fra Filippo, 118, 123, 124, 128, 144, 335, 340
Lippmann, Friedrich, 116, 223, 345, 362, 438, 545
Lirio de Borgoña, 237
Livio, 160
Lodovico da Foligno, 363
Loesche, Georg, 508
Longus, 338
Dafne y Cloe, 338
Lorenzetti, Ambrosio, 340
Lorenzo de Medici, 54, 124, *137*, 147, 148, 151, *153*, 159, 162, 163, 167, 171, 173-175, 188, 245, 337, 349, 369
Louis XI, 369
Lucano, 353, 359
Luciano, 113, 308, 325, 391, 393
Lucrecia, 120, 341, 344
De rerum natura, 341
Luchini, Mario, 303, 322, *322*, 382
Ludovico il Moro, 341
Ludovicus de Angulo, 548, 550, 551-555, 559, 560
Luigi Pulci y Matteo Franco (Ghirlandaio), *157*
Lummins, Charles, 55
Lundborg, Florence, 524
Lutero, Martín, 458
Lutero como Hércules Germánico (Holbein el Joven), *568*
Lutero con hoz y rosa, *474*
Lützow, C. Von, 119
Lycosthenes, Conrad, 508, 509

Mable, Hamilton W., 272, 521
Macinghi negli Strozzi, Alexandra, 137, 138, 202, 207, 208, 234, 244, 350, 361, 369, 370
Macrobio, Ambrosio Aurelio Teodosio, 389, 390
Maestro E. S.
Apóstoles, 223
Evangelistas, 223
Maestro E. S., 323
Maestro, Giovanni del, 321
Ricordanze, 321
Ruolo della casa et familiarii del Ser, 321, 325
Storia d'etichetta, 328

BIBLOSARTE

mágico, 11, 25, 26, 162, 281, 348, 395, 421, 481, 483, 488
Magnificat (Botticelli). 123, 124
Magriti, Maslama ibn Ahmad al-Gayat-al-hakim (véase también *Picatrix*), 483
Mahoma, 503
Maiani, Santi, 379, 390
Malachbel, 372
Malatesta, Sigismondo, 78, *334*
Malespini, Piero, 303, 382
Malvezzi, Alberigo, 328, 382, 325
Malvezzi, Cristofano, 292, 321, 322
Malleolus, Isaac, 506
Mander, Carel van, 261
manierismo en arte, 78, 113, 315, 404, 406, 521
Manilius, Marcus, *419*, 438, 547, 563, 565
Mantegna, Andreamm, *101*, *230*, *241*, *346*, *370*, 401, 404, 428, 433, 514, 545, 546, 565
Bacanal con isleño, 546
Batalla de tritones, 404
San Sebastián, 370
Triunfo de César, 230
(véase también *Tarocchi*)
Mantz, Paul, 253
Marcks, Erich, 28
Marcotti, Giuseppe, 202, 203, 323
Marcucci, Ettore, 357
Marche, Oliver de la, 244
Marenzio, Luca, 292, 303, 313, 382
Margarita, Santa, 235, 245, 369, 505, 563
Maria Baroncelli (en París; Memling), *236*
Maria Baroncelli (en Turín; Memling), *236*
Maria Baroncelli (van der Goes), *239*
Mariette, Pierre Jean, 223
Marmion, Simon, 363, 364
Marte (Burgkmair), 422
Marte, 114, 296, 302, 303, 355, 379, 455, 492, 493, 502, 513, 548, 565, 572
Martelli, Antonio, 242
Martelli, Braccio, 346
Martelli, familia, 340, 346
Martelli, Luigi di Conte Ugolino di Niccolò, 340
Martelli, Margherita, (véase Portinari, Margherita Caterina)
Martianus Capella, 323, 387, 389
De nuptiis Philologiae cum Mercurio, 323
Martín, san (véase *Lutero, Martín)*
Martini, Angelo, *323*
Masacre de los Santos Inocentes, Capilla Tornabuoni, Florencia (Ghirlandaio), 22
Máscara (Milton), *391*
Máscara de los señores (Campion), 391
mascherata de' fiumi, 291, 328
Mascherata della genealogia degl'iddei de'Gentili, 306, 562
Mascherata delle stelle (O. Rinuccini), 391
mascherata, 307, 323, 326, 327, 328
Massacio, 537
Trinidad, 537
Masselli, Piero, 303, 382
Massinissa, 325
medalla de Hermes (Spinelli), 340
Mehemmed, medalla, 374
melancólicos, 483
memoria cultural, 29, 33, 51
memoria social, 40, 48, 515, 530
Memorie e ricordi (Girolamo Serjacopi), 377, 378
Mensola y Affrico, 99
Mercurio (Baldini), 566
Mercurio (Burgkmair), *440*
Mercurio (de los *Tarocchi*), *440*
Mercurio (del Nyge Kalender), *440*
Merlín, 338, 339
Mesnil, Jacques, 145, 347, 352, 367
Messahala, 504
Mesue el Joven, 563
Metamorfosis (Ovidio), 80, 100, 118, 337
Mettidoro, Giovanni, 390
Metz, Conrad Martín, 384, 385
Meyer, Eduard, 115, 328, 535
Meyer, Julios, 74, 107, 121
Michaelis, 61, 84, 114, 205, 341
Michaelis, Adolf, 53, 73, 546
Michele di Antonio, 390
Middlelburg, Paulus van, 468, 507, 511, 569, 570
Migliore, Ferdinando Leopoldo del, 242, 243, 299, 368
Miguel Ángel, 76, 129, 174, 234, 244, 249
Milton, John, 391
Minerva, 299, 547, 565
Minos, 382
Minotauro, 382
Minugiaio, Giovanni del, 303
Miracle of Saint Francis (Ghirlandaio), 347
Mirandola, Bianca (nacida d'Este), 429
Mirandola, Galeotto della, 429
Mirandola, Picco della, 116, 119, 344, 430, 433, 463
Miscellany and Review of Belles-Lettres (The Chap-Book), 521
Mitos, 18, 27, 54, 372, 489
Moisés, 129, 394, 497
Molinet, Jean, 272, 371
Moller, Henricus, 507
Monferrato, marqués de (Teodoro Paleologo), 181
Mongalbo, 303, 382
Monte Vlmo, Antonius de, 504
moresca, 246, 340
Morgante (Luigi Pulci), 65, *158*, 161, 175, 353
Muerte de Laocoonte (Filippino Lippi), 129

BIBLOSARTE

Muerte de Orfeo (Durero), 401, *402*
Muerte de Orfeo (grabado del norte de Italia, Hamburgo), 401, *402*
Muerte de Orfeo (jarrón de Nola, París), *403*
Muerte de Orfeo (según el jarrón de Chiusi), *403*
Muerte de Orfeo (xilografía a partir de Ovidio), *403*
Müller-Walde, Paul, 110, 114, 129, 204, 346
Munro, H. A. J., 341
Müntz, Eugène, 49, 53, 114, 116, 119, 120, 121, 144, 145, 173, 174, 203, 224, 241, 246, 249, 263, 340, 345, 368, 370, 545
Münzel, Robert, 445, 541, 542, 573
Musèe des Arts Décoratifs (París), 257, *258-260*, 263
Museos, 11, 53, 261, 292
música, 288, 292, 294, 297, 300, 301, 313, 314, 318, 322-324, 326, 328, 345, 377, 387, 393, 429

Naber, Claudia, 55, 56
Nacimiento de Venus, El (Botticelli), 20, 53, 63, 64, *72-75*, *77*, *77*, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 92, 93, *95*, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113-115, 117, 119, 121, 124, 141, 145, 333-335, 350, 433, 546, 565
nacionalismo, 40
Nägelin, Johann, 489
Naldi, Antonio, 302, 322, 382
naranjos, 96, 259, 262
Nastagio degli Onesti, *cassone* pinturas de, 200, 347
naturaleza, 12, 20, 21, 26, 27, 36, 44, 48, 49, 62, 64, 66, 78, 108, 120, 124, 128, 135, 159, 167, 170, 188, 193, 198, 219, 230, 240, 257, 278, 288, 300, 377, 392, 404, 406, 415, 429, 433, 457, 460, 481, 493, 494, 496, 499, 501, 508, 524, 547, 570
Navarra, rey de, 376
Navidad, ciclo de, 198, 361
Necesidad (Buontalenti), 297, 301, 302, 305, 306, 325, 279, 380, *386*
Neckham, Alexander, véase Alberico
Neptuno, 114, 288, 328, 335, 337, 376, 393, 423, 572
Nera Corsi y Francesco Sassetti (Ghirlandaio), 186
Nergal-etir, 481
Neri di Bici, 241
Nerli, Giovanni Battista de', 181
Nevers, duque de (Jean de Bourgogne), 348
Nicola, G. De, 331, 358
Nietzsche, Friedrich, 25, 28, 42, 45, 49, 56, 393
Ninfa de Aqueloo (Botticelli), 125, 128
Ninfale fiesolano (Boccaccio), 99
ninfas, 50, 54, 75, 85, 87, 93, 101, 104-106, 108, 109, 114, 117, 120, 128, 163, 314, 316, 327, 338, 339, 343, 345, 346, 391
Niobides, grupo, 35, 546
Norica (Camerario), 452

Notizie (Francesco Sassetti), 174, 183, 199-201, 204, 340, 377, 390
Notte d'amore (Cini), 391
Nova de universis philosophia (Patrizzi), 324, 393
Novalis, 333
Numa Pompilius, 325

Occasio-Kairos, 204
Odas (Horacio), 117
Odiseo, 335
Offner, Richard, 51
Ogilby, John, 376
ópera, 65, 288, 319, 345, 377, 392-394
Oportunidad, 131, 234, 292, 306, 359, 449
Oraculum V (del Leonis oracula), *475*
orfebres-pintores, 162
Orfeo (Durero), 98, 401, *402*, 407, 545, 546
Orfeo (Poliziano), 98, 100, 101, 114, 118, 161, 339, 350, 404, 545
Orfeo (Sellaio), 339, *405*
Oromasdes, 346
Orsini, Clarice de' (Clarice de' Medici), 175
Osiander, Andreas, 554, *474*, 476
Osthoff, Hermann, 356
Otto-Teller, series (Baldini), 135, 226
Overbeck, Johann Friedrich, 506
Ovide moralisé, 345, *427*, 428, 547, 562
Ovidio, 80-82, 98-100, 115, 118-120, 124, 128, 337-340, 345, 393, 403, 404, 409, 411, 416, 434, 545, 547, 563, 569

Pablo II, Papa, 261
Pablo V, Papa, 356
Pablo, san, 331, 395
Pagolini, Piero, 380, 382
Palacio Schifanoia, frescos del, 117
Palagi, Pelagio, 175
Palatina, volumen, 295, 326
Palazzo di Montui (Villa di Montui), 180
Palazzo Doria, *278*
Palazzo Ducale (Urbino), 113, 145
Palazzo Medici (Florencia), 63, 209, 361, 546
Palazzo Ricadi, fresco del (en Florencia; Gozzoli), 247, 349
Palazzo Schifanoia, frescos del (Ferrara), 65, 415, 416, 422, *424*, *426*, *430*, *432*, 437, 513, 547, *549*, *555*, 555, 556, 559, *560*, *564*
Palazzo Vecchio, fresco del (Stradano), 50, 331
Paléologo, Juan, Emperador, 281, *283*, 374
Paleologo, Teodoro, marqués de, 199
Palmieri, Matteo, 120, 360

BIBLOSARTE

Pallas intarsia (en Urbino), *102*, 113, 145
Pallas, 24, 145, 423
Palluzzelli, Paolo, 323
panni dipinti (paños pintados), 370
Panofsky, Edwin, 12, 51, 56, 374, 387, 545, 546
Panteón, mural (Puvis de Chavannes), 528, 529
Panzano, Fruoxino di Andrea da, 367
Panzer, Friedrich, 275, 372, 566
paños pintados *(panni dipinti)*, 370
papas, catálogo de, 476, 477, 569
Papstesel (Papa Asno; Melanchton), 476, 477
Parcas, 296, 297, 299, 301, 302
Parenti, Marco, 242
parentis substantia liberi, 170
Parigi, Alfonso, 378, 379, 384, 390
Parigi, Giulio, 323
Parmensis, Basinius, 344
Pasión (Memling), 235, 366
pasión, 15, 24, 52, 100, 136, 183, 195, 272, 393, 476
Passional Christ und Antichristi, 476
Pastor fido (Guarini), 319, 327
Pathosformeln, 52, 58, 375, 415
Patrizzi, Francesco, 297, 308, 324, 391-393
Nova de universis philosophia, 324, 393
Pausanias, 372, 562
Pausano, Bidache de, 367
Pavoni, Giusepe, 306, 320, 323, 394
Payse, 273, 372
Pazzi, Andrea, 361
Pazzi, Capilla, mapa astrológico (S. Lorenzo), 214
Pazzi, conspiración (1478), 151, 231
Pazzi, familia, 181, 182, 231, 238, 374
Pazzia (Andreini), 291, 296
Pazzia, 291, 296
pecado, 359, 460, 466, 496
«pedagogo», de un grupo helenístico de Nióbides, 35
Pedro el Grande, 363
peinados, femeninos, 337
Peintre des Bourbons (Maître des Moulins), 253
Peixotto, Ernest, 520, 524
Retour de l'Impressioniste, 520, 524
Pellegrina (El peregrino, Bargagli), 291, 296
Pellegrini, Vicenzo, 324
Peri, Jacopo, 319, 322, 328, 382
Perseo (de Germanico Ms, Leiden), *419*
Perseo, 213, 323, 374, 421, 514, 548, 565, 567
Perugia (Italia), 79, 229, 334, *336*, 358, 410, 439, *441*, *442*
Perugino, Pietro, 129
Combate entre las Virtudes y los Vicios, 346
Entrega de las llaves a Pedro, 129
Peruzzi, Sala, 514
Villa Farnesina, frescos del techo, 433, 463, 467
Pesellino, Francesco (Francesco di Stefano), 241
Petrarca, Francesco, 203, 226, 229, 337, 338, 345, 346, 359, 360, 363
Rime, 114, 342, 345, 349, 350, 353, 375
Trionfo della Castità, 226
Peucer, Caspar, 505
Peuttinger, Honrad, 481
Pfeyl, Johann, 506
Pfister, Friedrich, 373
Phebo et Cupido (Di Phebo et di Phetonte; Dafne), 100
Piacentini, Muzio, 328
Canzone, 337, 339, 343, 344, 390
Picatrix, 481, 483, 507, 548, *549*, 551, 558, 561, 562, 572
Piedad, 240, 325, 437
Pierantonio Baroncelli y Maria Baroncelli (Maestro Baroncelli), 239
Pierino, 303, 322, 382, 383
Piero della Francesca, 217, 229, 281, *282*, *283*, 374
Batalla de Chorroes, 282, 374
Batalla de Constantino, 281; *283*, 362, 372, 373, 545
Piero di Cosimo, 109, 363
Simonetta Januensis Vespuccia, 109
Piero y Giovanni de' Medici (Ghirlandaio), *156*
Piero, Salvatore di, 390
Pieroni, Alessandro, 383, 390
Pieroni, Benedetto, 390
Pierre II de Bourbon, 255
Pietà (Maestro E. S.), 370
Pietà (Sebastiano del Piombo), 249
Pietro d'Abano, 421, 507, 547, 550
Astrolabium mágnum, 418, 472
Conciliador, 438
Piissimi, Vittoria, 291
Pinturicchio, Bernardino di Betto di, 128, 129
Pio II, Papa (Aeneas Silvius), 375
Pirro, rey, 499
Pisanello (Antonio Pisano), 229, *283*, 284
Pisano, Giovanni, 35
Pisano, Incola, 35, 79
«Pitfalls of Mysticism» (Burgess), 523
planetas, 75, 79, 114, 298, 299, 301, 302, 306, 314, 325, 389-391, 411, 416, 417, 428, 431, 433, 436, 439, 443, 457, 458, 460, 462, 463, 473, 480, 481, 483, 490, 493, 494, 502, 503, 507, 514, 515, 548, 563, 565, 572
Planisferio Bianchini, 420, 432, 548
Platón, 192, 195, 297, 300, 302, 305, 307, 321, 323, 324, 344, 389, 392, 434, 501
Fedro, 307, 344
Platonismo, 288
Plinio el Viejo
Historia naturales, 395

BIBLOSARTE

Plinio, 85, 87, 307, 335, 395, 489
Plutarco, 324
Plutarco, manuscrito, 373
Podro, Michael, 51, 52, 56
Poggi, Giovanni, 138, 144, 145, 340
Poggio Braciolini, 120, 169, 362, 367
polaridad orgánica, 199, 356
polaridad psicológica, 64
Polibotria, Baccio, 302
Poliziano y Giuliano de' Medici (Ghirlandaio), *153*
Poliziano, Angelo (Poliziano), 74, 88, 116, 154, 159, 167, 352
Giostra, 88, *89*, 105, 110, 121, 124, 342
Orfeo, 100, 118, 161, 339, 350, 545
Rusticus, 104
Polk, Willis, 524
Pollaiuolo, Antonio, *218*, 262, *403*, 404, 406, 545, 546
Lucha de desnudos, 218
Hércules y Nessus, 546
Escena de combate, 403
Pollaiuolo, taller de los hermanos (Antonio y Piero), 217
Pollux, Julios, 308, 313, 392
Pomona, 82, *102*, 103, 119, 340
Pomona, estatua (en Florencia), *102*
Pontanus, Jacobus (Giovanni Pontano), 337, 341
Pontelli, Baccio, 113
Pool, Maria Louise, 521
portentos, 466, 497
Porter, Bruce, *522*, 524
«Fauno tocando la flauta», *522*, 524
prólogo a *The Lark*, 524
Portinari (Benedetto), retrato (Memling), 238, 240
Portinari, Antonio, 243
Portinari, Benedetto, 238
Portinari, Dianora (Dianora Altoviti), 243
Portinari, familia, 231, 238, 243, 366
Portinari, Folco (hijo de Tommaso), 242
Portinari, Folco di Pigello (sobrino de Tommaso), 369
Portinari, Folco, 243
Portinari, Francesco, 243
Portinari, Gerardo, 243
Portinari, Giovanni (hermano de Tommaso), 245
Portinari, Giovanni Battista (hijo de Tommaso), 243
Portinari, Guido, 243
Portinari, Margherita Catarina (Margherita Martelli), 243, 369
Portinari, Maria (esposa de Tommaso, nacida Baroncelli), *239*
Portinari, Maria (hija de Tommaso), 243
Portinari, Tommaso, 230, *236*, *239*, 246, 367,-369
Adoración de los Pastores, 197, 230
Pour non falir, motto, 233, 242, 364
Practica musice (Gafurius), *388*
presagio, 339, 343, 452, 567
Prima Causa, 299
Primavera, 21, 53, 73-75, *77*, 79, 81-*84*, *85*, 87, 89, *91*-94, *95*, *97*-99, 101, 103-105, 107, 109, 111, 113, 115-117, 119-121, 123, 145, 242, 301, 333, 334, 340-344, 433, 495, 565
Primer Intermezzo, 296
Primo Mobile, 299, 325
Prisciani, Pellegrino, 431, 433, 434, 438, 563
Problemata (Aristóteles), 481, 485
Procris y Céfalo, 100
Prodigiorum ac ostensorum chronicon (Licóstenes), 508
prodigios, 449, 452, 466, 476, 480, 496, 499, 504, 507, 508
Profetas (Baldini), 223
profetas, 132, 223, 452, 497, 498, 501, 503, 504
Prognostica (Middleburg), 468, 480, 481, 507, 569
Pronosticatio (Carion), 572
Propheceien und Weissage (Lichtenberger), 474
proporción, 129, 189, 546
Prosperi, Bernardino, 340
Proto, Enrico, 363
Proust, Marcel, 24, 54
providencia, 202, 501
Psique, 226
Ptolomeo, 361, 391, 501
Pucci, Antonio, 181, 200
Pucci, Cardenal Antonio (hijo de Alessandro), 178, 181
Pucci, Sibilla (nacida Sassetti), 181
Pueblo, poblado, 61, 261
Pulci, Bernardo, 110
Pulci, Luca, 172, 337, 346, 393
Ciriffo Calvaneo, 172, 175
Pulci, Luigi, 155, 160, 161, 171, 172, 174, 175, 343, 346, 349, 353
Morgante, 65, *158*, 161
putti, sarcófago (en Florencia), 205
Puvis de Chavannes, Pierre, 528, 529

Quadriregio (Frezzi), 324, 339, 393
Quaresima, escena de, 370
Quattrocento, 19, 21, 160, 174, 175, 319, 327, 331, 344, 345, 351, 352, 407, 438, 546

Rabatta, familia, 244
Rabelais, François, 347
Rafael, 76, 114, 140, 217, 358, 433, 463
Batalla de Constantino, 217, 281, 283, *283*, 362, 372, 373, 545
S. Maria del Popolo, 463, 515
Villa Farnesina, 433, 463

BIBLOSARTE

Ramboux, Johann Antón, 217, 281, 282, 283, 373
Rampley, Matthew, 51
Rappresentazione di Phebo et Phetonte, 394
Rappresentazione di S. Uliva, 100
Rapto de Helena (M. Finiguerra), 133, 137
Rathauslaube/Ratahushalle (Lüneburg), 439
Rebelión de Korah (Botticelli), 129
Reductorium morale (Berchorius), 547
Reforma, 446, 447, 453, 458, 462, 467, 489, 490, 511, 529, 567
Regla Franciscana, *146, 336*
Regling, Dr., 203, 205
Reiche, Nanna, 345
Reinhold, Erasmus, 450, 453-455, 489, *450*
Rembrandt Harmensz. van Rijn, 62, 533
Remigius, 389
Renacimiento belga, 519
Renacimiento, hombre del, 57, 132, 148
Retour de l'impressioniste (Peixotto), *520,* 524
retrato/os, 349
Reumont, Alfred von, 54, 173
Rey Maximiliano, banquete del (Maestro del Housebook), *269*
Rey Maximiliano, Misa de paz del (Maestro de Housebook), *271*
Reymann, Leonhard, 462, *464,* 506
Nativität-Kalender, 464
Reynolds, Joshua, 36
Ricasoli, Rinieri, 233, 244
Ricci, Corrado, 334, 344, 384, 387
Riccio, Andrea, 343
relieve de San Fermo Maggiore, 343
Riccio, Prete, 303, 382
Ricordanze (Maestro), 321
Richter, Jean Paul, 121
Richtungsschmuck (ornamento direccional), 327
Riegl, Alois, 40, 46, 47, 51, 56
Riforma Melodramática, 326
Rime (Petrarca), 345
Ringhiera dei Signori (Lievin de Brujas), 241
Rinuccini, Alamanno, 357, 374
Rinuccini, Filippo di Cino, 374
Rinuccini, Octavio, 300, 301, 307, 309, 313, 318, 323, 328
Ripa, Cesare, 390
Iconologia, 390
Ripoli, oficina de imprenta, 161, 172, 175, 354
risorgimento, 15, 334
Robbia, Luca della, 124
Rohde, Erwin, 54, 372
Rolin, Antoine, 262
Rolin, Canciller Nicolás, 259, 261
Rolin, Madonna (van Eyck), 261
Roman d'Alixandre, 279
Romance de Alejandro (Curtius Rufus), 373
Romance de Alejandro (Pseudo-Calístenes), 548
Romance de Alejandro, 372, 373
Romano, Giulio, *329,* 331, 382, 404, 545
Ronsard, Pierre de, 375, 376
Roscoe, William, 52, 120, 335
Vida de Lorenzo de' Medici, 335
Rosi, Bastiano de', 291, 292, 299, 320
Descrizione, 323-328, 389, 390, 393
Rosselli, 121, 201, 327
Rosselli, Francesco di Domenico, 378, 380, 382, 384, 390
Rossellino, Antonio, 201
Rossetti, Dante Gabriel, 92
Rossi, Lionetto de', 186, 188, 199, 350
Rossi, Vittorio, 241, 346, 351
Rucellai, Fortuna (S. Maria Novella, Florencia), 194
Rucellai, Giovanni, 133, 134, 191, 202, 356
Rucellai, Nannina de' (nacida Medici), 348
Ruggieri, Cosimo, 348
Rumohr, Carl Friedrich von, 49, 55, 56
Ruolo della casa et familiarii del Ser (Maestro), 321, 325
Ruskin, John, 24, 54
Rusticus (Poliziano), 104

S. Bernardino, relieve de (Agostino di Duccio), 79
S. Giovanni (Florencia), 345
S. Lorenzo, mapas astronómicos (Florencia), 361
S. Lorenzo, tumba (Miguel Ángel), 174
S. Marco, 323
S. Maria Araceli, sarcófago, 84
S. Maria dei Voti (Mantua), 352
S. Maria del Popolo, (capilla, Rafael), 463, 515
S. Maria Maggiore (Roma), 356
S. Maria Novella (Florencia), 22, 23, 117, 347, 356, 358
S. Maria Novella, mesa de altar de (Ugolino da Siena), 183, 358
S. Maria Nuova, hospital de, 238, 243
S. Trinità (Florencia), 50, *146,* 149, *196, 197,* 201
Sacchetti, Francesco, 163
Sachs, Hans, *474-*477, 508, 569
Sahl ibn Bischr (Zahel Israelita, Zebel el árabe), 550
Liber de interpretatione, 487
Salimbeni, Cilia, 199
Salimbeni, Margherita Cilia, 199, 200
Salimbeni, Margherita, 200
Salimbeni, Niccolò Bartolini, 199
Salomé, 140
Salone (Padua), 548
Salustio, 359, 569
Salutati, Coluccio, 389

BIBLOSARTE

Salvatoris, Marioctus (Ser Mariotto), 353
Salviati, familia, 237
Salviati, Gianozzo, 209, 211
Zibaldone, 65, 191, 202, 243, 359
Samuelson, Sir Henry, 364, *365*
San Agustín (Botticelli), 370
San Jerónimo (de la Villa Careggi), 246
San Jerónimo (Ghirlandaio), 247, 370
San Jerónimo en su estudio, tema, 247
San Jorge (Donatello), *85*, 337
San Sebastián (Mantenga), 370
San Sebastián (Schongauer), 226, 362
Sangallo, Giuliano da, 54, 204, 358
tumba de Francesco Sassetti, *196*
tumba de Nera Sassetti, 195, 205, 356
Sangiorgio, Carlo da, 431
Sani, Giovanni, 383
Sannazaro, Jacopo
Arcadia, 348
Santo Espíritu, 123, 497, 498, 537
Santo Sepulcro, réplica (Cappella del San Sepolcro, San Pancrazio), 347
Santo Tomás, captura de (barco), 231
Santos Padres (de la Villa Carreggi), 79
sarcófagos, 23, 79, *86*, 117, 195, 409
Sassetta, Castello di, 202
Sassetti, Baro, 183, 200
Sassetti, Bartolomeo, 150, 173, 347, 357
Sassetti, capilla (S. Trinità), 22, 50, 52
Sassetti, capilla, figuras en grisalla en la (S. Trinità), 198
Sassetti, Cosimo, 150, 173, 201, 358
Sassetti, familia, 50, 163, 182, 183, 201, 202, 204, 331, 358
Sassetti, Federigo, 201, 358
Sassetti, Filippo, 199, 200, 354-358, 360
Sassetti, Francesco di Giovambattista, 177
Sassetti, Francesco di Tommaso, 188, 358
Sassetti, Galeazzo, 150, 173, 201
Sassetti, Lena (Corsini), 178, 181
Sassetti, Lisabetta (Lisabetta Gualterotti), 181
Sassetti, Nera (nacida Corsi), *186*, 201, 356
Sassetti, Niccolò, 204
Sassetti, Paolo d'Alesandro, 177
Sassetti, Sibilla (Sibilla Pucci), 200
Sassetti, Teodoro I, 150, 173
Sassetti, Teodoro II, 201
Sassetti, Tommaso, 173, 201, 358
Sassetti, Vaggia (Vaggia Carnesecchi), 178, 181
Sassetti, Violante (Violante Capponi), 178, 181
Satán, Lutero sobre, 476
Saturno (de los *Tarocchi*), *461*
Saturno (del *Nyge Kalender*), *461*
Saturno, 114, 132, 296, 303, 339, 379, 409, 439, *442*, 455, 457, 458, *459*,460, *461*, 462, 463, 467, *469*, 473, *474*, 481, 483, 485, *486*, 488, 493, 494, 496, 502, 503, 508, 509, 515, 566, 569, 570, 572
Savonarola, Girolamo, 341
Saxl, Fritz, 29, 347, 438, 445, 506
Scaliger, Julius Caesar (Scaligero), 392
Scarabelli, Orazio, 376
Scepperus (Cornelius de Scepperus), 492
Schäuffelein, Hans, 510
Schedel, Hartmann, 205
Schlosser, Julius von, 350, 352, 370, 394, 395
Schmalkaldic, Liga, 449
Schmarsow, August, 20, 35, 354
Schön, Erhard, *464*, 506
Schongauer, Martin, 226, 262, 263
San Sebastián, 370
Schottmüller, Frida, 205
Schreiter, Christoph Daniel, 572
Schreyer, Sebald, 565
Archetypus triumphantis Romae, 565
Schubring, Paul, 338, 339, 347, 368, 545
Schumacher, Fritz, 542
Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), 249
Pietà, 370
Segantini, Giovanni, 25
Segismundo, san, *77*, 334, 344
Selve d'amore (L. de' Medici), 106
Sellaio, Jacopo del, 339, 404, *405*, 545
Orfeo, *405*
Semper, Gottfried, 46, 47, 114, 144, 327, 337
Semrau, Max, 116
Séneca, 93, 94, 103, 191, 359, 360
Sentencia de Elías, 449, 477, 510, 511
Sepultura (según Cosimo Tura), *251*
Sepultura (van der Weyden), 249, *250*, 251, 370
Seriacopi, Girollamo, 380
Serlori, Niccolò, 296, 304
Sermattei, Francesco, 242
Servio, 337, 563
Settis, Salvatore, 36, 54, 54, 55, 56
Seytz, Alexander, 506
Sforza, Camilla, 346, 390
Sforza, Costanzo, 346
Sforza, duque Galeazzo Maria, 352, 363
Sharp, W., 519
Sibila, 204, 501
Sibilas (Baldini), 223
Sierpe; 313, 314
«Siete mujeres» (juego del carnaval alemán), 224
Signorelli, Luca, 129, 327, 363
signum triceps, 387, 547
Simonetta Januensis Vespuccia (Piero di Cosimo), 109

BIBLOSARTE

Sirena (Buontalenti), 298
Sirenas, 299-306, 316, 324, 325, 327, 378
Sixto IV, Papa, 231, 345, 375
Smithsonian Institution, 38
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), 279
Soil de Moriamé, Eugène Justin, 371, 372
Sol, 82, 109, 133, 277, 299, 300, 302, 313, 325, 328, 379, 389, 429, 448, 458, 466, *474*, 489, 494-497, 499, 502, 504, 508, 562, 567, 572
Sol, culto al, 277
Solerti, Angelo, 393, 394
Solmitz, Walter, 45
Sommi, Leone de', 315
Dialoghi, 345
Spalatin, Georg (Georg Burckhardt), 453, 466, 467, 476, 508, 510
Spence, Joseph, 341
Sphaera (Boll), 422, 509, 548, 563
Sphaera barbarica (Teucer), 421, 513
spicam virginis, 495, 571
Spinelli, Niccolò (Niccolò Fiorentino), 95, 17
Spini, Cristofano de Giovanni, 237, 244, 366
Spirito, Lorenzo, 439, *441*, *442*
Libro delle sorti, *442*
Springer, Antón, 17, 52
SS. Anunziata (Florencia), 164
SS. Anunziata, fresco de la (Castagno), 573
SS. Cosma e Damiano, sarcófago de (en Roma), 79
Stadtbibliothek (Hamburgo), 470, 573
Statius, Publius Papinus, 115
Archilleis, 115
Staupitz, Johann von, 373
Steelant, Jean, 273
Steinmann, E., 333
Stephanus, 335
Stern, Daniel, 363
Sterne, Laurence, 571, 572
Stevenson, Robert Louis, 519
Stiattesi, Paolino, 303
Stone, Herbert S., 519
Storia d'etichetta (Maestro), 328
Stradano, 331
Palazzo Vecchio, fresco del, 50
Strozzi, Alessandra degli (hija de Alessandra Macinghi-Strozzi), 207, 361
Strozzi, Catarina degli (Catarina Parenti), 207
Strozzi, Filippo degli, 207, 234, 246
Strozzi, Giovanni Battista, 323
Strozzi, Lorenzo degli, 207, 350
Strozzi, Matteo degli, 207
Strozzi, Palla, 203
Strzygowski, Josef, 566
Sueños, 24, 35, 110, 177, 199, 348, 448
Superstición, 28, 134, 240, 339, 415, 430, 447, 458, 489, 490, 508, 570
Supino, Igino Benvenuto, 53

tabla numérica, 483, 509
Taine, Hippólyte, 26, 54
Tanagli, Francesco, 232, 234
Tanagli, Viaggia, 369
Tani, Angelo, 233, 231, 232, 234, 244, 246, 363, 364, 367
Tani, Catarina (nacida Tanagli), 364
Tani, Margherita, 364
Tannstetter, Georg, *468*
Libellus consolatorius, *468*
tapices flamencos, 241, 257, 275, 285, 370
Tarocchi (Mantegna), 428,
tarot, cartas de, 387, 439, *440*, *461*, 546, 562, 566
Tasso, Torcuato, 295, 319, 323, 327
Aminta, 319, 327, 337
Teatro Mediceo (Uffizi), 323
Tebaldi, Piera di Francesco de Papi, 340
tejedores, 229, 547, 565
Tempio Malatestiano, relieves del (Rimini; Agostino du Duccio), 114
Templo de Júpiter Dolichenus, 548
Templum Pacis (Basílica de Constantino), 198
terra Melitensis, 395
terra Sancti Pauli, 395
terra sigillata, 395
Teucer de Cyzicus, 562
Teucer, 562
Sphaera barbarica, 421, 513
Thalia, 92, 387
The Chap-Book (*A Miscellany and Review of Belles-Lettres*), 521
Theriaca, 546
Thode, Henry, 18, 173, 341, 356
Tibaldi, Pellegrino, 384
Apolo y las Musas, 384
Tiberius Gracchus, 325
Tiempo, tres caras del, 387
«Tobías y el Ángel» (L. Tornabuoni), 161
Tobías, 140
Tommaso Portinari (en Turín; Memling), *236*
Tommaso Portinari (van der Goes), 230
Tornabuoni, Antonio, 369
Tornabuoni, familia, 117, 144, 182, 198, 202
Tornabuoni, frescos de la capilla (Ghirlandaio), 22
Tornabuoni, Giovanna, 94, 103, 117
Tornabuoni, Giovanni, 23, 148, 364, 367
Tornabuoni, Lorenzo, 94
Tornabuoni, Lucrecia, 161

BIBLOSARTE

«Susana la casta», 161
«Esther», 161
«Vida de San Juan», 161
«Tobías y el Ángel», 161
Tornaquinci, Benedetto, 378, 390
Torneo, Bayona, 1565 tapiz, 285
Torneo, *cassone* (colección Samuelson), *365*
Trabajos de Hércules, pinturas (Antonio y Pietro Pollaiuolo), 404
Tractatus astrologicus (Gauricus), *451*, 505
Trajano, columna de, 375
Trattato (Leonardo), 111
Trattato sulla musica degli antichi, 391
Tres Gracias, Las (Spinelli), 344
Tres Planetas y Astros, Los (Buontalenti), *298*
Trionfo de la castitá (Petrarca), 226
Trionfo di Bacco ed Arianna (L. de' Medici), 121
Triunfo de Alfonso de Nápoles, 204
Triunfo de Baco y Ariadna, 327
Triunfo de César (Mantegna), 230
Triunfo de Venus (en el Palazzo Schifanoia), 117
Triunfos de la Muerte y de la Gloria, tapices, 229
Trummer, Paul, biblioteca de (Wandsbeck), 535
Tschirch, Otto, 489
tumba de Francesco Sassetti (Sangallo), *196*
tumba de Nera Sassetti (Sangallo), 196
Tura, Cosimo, 249, *251*, 370, 433, 562, 563
Tzetzes, Isaac, 393

Ubaldini, familia, 353
Uberti, Fazio degli, 359
Udine, Federico Luigini da, 337
Ugolino da Siena (Ugolino di Nerio), 183
S. Maria Novella, mesa de altar, 358
Ulmann, Hermann, 53, 88, 335
Ulsenius, Theodorich, *478*
Última cena (Castagno), 538
Urania, 299
Usener, Hermann, 18, 19, 52, 61, 490

Valentine d'Orléans, 261
Valerius Maximus, 325, 390
Valori, Baccio, 357
Valori, Niccolò, 167, 173, 175
Valturo, 78
Vanitá (Segantini), 25
Varaha-Mihira, 422, 513, 514
Brihat jataka, 513
Varro, Marcus Terentius, 562
Vasari, Giorgio, 88, 92, 101, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 145, 162, 173, 174, 235, 241, 249, 281, 307, 324, 326, 335, 347, 348, 363, 366, 377, 384, 537, 562
Vasco de Lucena, 279, 373
vaso griego, pinturas, 401
Ventura, 181, 201, 203, 204, 358
Venturi, Adolfo, 341, 352, 356, 562
Venus (de *De deorum imaginibus libellus*, Berchorius), *427*
Venus (de *Ovide moralisé*), 427
Venus de Siena, 344
Venus echa los dados, 511
Venus Virgo (Spinelli), *95*
Venus y Eneas, *cassone* de (en Hannover), 97
Venus, 20, 25, 53, 63, 64, *72*, 73, 74, 76, *77*, 80, 81, 82, 83, 89, 92, 94, *95*, 96, *97*, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 141, *142*, *143*, 145, 174, 203, 227, 296, 303, 333, 334, 335, *336*, 337, 338, 339, 340, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 348, 350, 379, 409, 417, 423, *424*, *427*, 428, 29, 433, 437, 496, 503, 511, 546, 562, 563, 565, 572
Vera Cruz, leyenda de la, 284, 375
Vergerio, Cardinal, 470, 471
Verino, Ugolino, 200, 202
Verinus, Michael, 118
«*Veris descriptio*» (Acciaiuoli), 104
Verlaine, Paul, 519
Verrocchio, Andrea del, 151, 165
Vespasiano da Bisticci, 374
Vespucci, Amerigo, 355
Vespucci, Marco, 107
Vespucci, Simonetta (nacida Cattaneo), 107
Vespucci, Simonetta, retrato de (Botticelli), 107
Vesta, 387, 423, 563, *564*
Vestal, 325
vestido griego, 374
vestuario, 63, 133, 182, 291, 292, 295, 315, 316, 324, 346, 376, 529
Via de' Sassetti (antiguamente Chiasso de' Sassetti, Florencia), 200
Victoria de la Reforma (Gehrts); 529
Victorinus, Marius; 391
Vida de Lorenzo de' Medici (Roscoe); 335-en el texto viene en inglés
«Vida de San Juan» (L. Tornabuoni), 161
Vieja Sacristía de S. Lorenzo, mapa, 361
Viento de los Dioses, *cassone* de (en Hanover), 97
Villa Careggi (Florencia), 117, 246, 249, 370
Villa Farnesina, frescos del techo de la (Peruzzi), 514
Villa Farnesina, frescos del techo de la (Rafael), 463
Villa Lante (Roma), 52
Villa Lemmi, frecos de la (Botticelli), 337
Viola, Gian Pietro della, 328
Festa di Lauro, 328
Violino, Giovanni Battista del, 302, 321, 382, 393
Virdung de Hassfurt, Johann, 449

BIBLOSARTE

Virgilio, 94, 117, 129, 307, 334, 337, 338, 339, 340, 376, 480, 563, 570
Ciris, 334
Églogas, 570, 342
códice ricardiano, 338
(véase también *Eneida*)
Virgo, *95*, 95, 213, 324, 337, 393, 423, 457, 496, *549*, 550, 558, *559*, 561
Virtudes, 325, 355, 393
Virtudes, series de las (Burgkmair), 565
Visconti, duque de Milán, 151
Vischer, Robert, 21, 54, 76
Viti, Timoteo, 101
Vitruvius Pollius, 128, 406
Vitry, Paul, 370
Vogel, Hugo, 527, 528, 529, 530
murales del Ayuntamiento de Hamburgo, 527, 529, 531, 572
Volksheim, exposición de jóvenes artistas, 533
Volpi, Guglielmo, 174
Volterranus, Jacobus, 375
Von newen Schwermereyen (Cocleo), 508
Vos, Maerten de, 362
votivas, efigies, 348
Vredius, Oliver, 535
Vrelant, Willem, 366
Vulcanismo frente a Neptunismo, 543
Vulcano, 114, 423, 428, 562, 563

Wackernagel, Jacob, 224
Warburg, Biblioteca (Hamburgo), 11, 29, *30*, 31, *32*, 39, 43, *44*, 47, 48, 56, *486*
Warburg, Felix (hermano de A.W.), *14*
Warburg, Fritz (hermano de A.W.), *14*
Warburg, Instituto (Londres), *14*, *16*, *26*, *30*, *32*, *34*, *37*, *39*, *41*, 42, *44*, 52, 55
Warburg, Max (hermano de A.W.), 13, *14*
Warburg, Paul (hermano de A.W.), *14*
Warnung an seine lieben Deutschen (Lutero), 480
Wauquelin, Jean, 275, 276, 278, 372
Weale, W. H. James 241, 242, 243, 367
Weill, Kurt, 54
Weisbach, Werner, 546
Weissagungen (Lichtenberger), 469
(véase también *Propheceien und Weissagen*)
Welser, familia, 489
Westminster, Abadía, 352
Weyden, Roger van der, 230, 242, 246, 249, *250*, 261, 370
Santo Entierro, *250*, 370
Justicia de Trajano, 261
«Why Not, My Soul» (Burgess), 521, 523
Wickhoff, Franz, 40, 334
Wilhelm Meisters Wanderjahre, 357
wimpel (pañuelo; banderín), 565
Winckelmann, Johann Joachim, 112, 117, 128, 217, 446
Wind, Edgar, 35, 36, 51, 54, 55
Winter, Franz, 79
Wissenschaftliche Stiftung, 541, 543
Wittenberg, comunidad, *37*, *55*, *452*, *453*, *454*, *455*, *457*, *458*, *467*, *469*, 470, 489, 497, 505, 507, 508, 509, 510, 572
Woermann, Karl, 113
Wolf, Johannes, *475*
Lectiones memorabiles, *475*
Wölfflin, Heinrich, 11, 21, 40, 51, 54
Wolkenstein, señor de, 270
Wunderliche Weissagung, *474*
Wuttke, Adolf, 272
Wydenast, Johann, 439

xilografía, 83, 88, 89, 116-119, 171, 223, 226, 288, 299, 339, 340, 362, 393, 404, 410, 411, 420, 439, 443, 462, 467, 477, 503, 504, 507, 509

Zahel Israelita 550
(véase también Sahl ibn Bischr)
Zampini, familia, 354
Zanaiuolo, 384
Zazzerino, Jacopo, 302, 322
Zebel el Árabe. (véase Sahl ibn Bischr)
Zibaldone (Migliore), 243
Zibaldone (Rucellai), 65
Ziegler, Theobald, 333
Zingana (La gitana), 291
Zipporah (Ruskin), 24
Zodiaco, 79, 114, 213, 324, 391, 417, 421, 429, 432, 460, 480, 548
(véase también astrología/cosmología)
Zoega, 562
Zothorus Zaparus Fendulus, Georgius, 550

BIBLOSARTE

BIBLOSARTE