

Warburg y la historia del arte

Vicente Lleó

Aby Warburg

EL RENACIMIENTO DEL PAGANISMO EN ITALIA

Trad. de Felipe Pereda y Elena Sánchez

Alianza, Madrid 624 pp. 50 €

Es realmente difícil de exagerar la importancia de la presente edición española de las *Obras* de Aby Warburg. Durante los últimos cuarenta o cincuenta años, la historia del arte, en cuanto disciplina académica, ha estado internacionalmente dominada por el pensamiento (por no usar el equívoco término de *método*) de Warburg, encarnado primero en la biblioteca e instituto fundados por él, difundido luego por historiadores de la magnitud de Fritz Saxl, Edgar Wind o Erwin Panofsky, finalmente popularizado (a menudo con consecuencias funestas) en nuestras universidades como el «método iconológico». Todo el que haya pasado por unas oposiciones de las antiguas, con el absurdo primer ejercicio de la exposición de la memoria, recordará todavía las ingenuas pretensiones de los más avisados candidatos que declaraban sin el menor pudor ser decididos adeptos del susodicho método, del que, por otro lado, se tenía una idea bastante tenue.

Pero lo cierto era que existía una cierta conciencia de la importancia de Warburg y sus discípulos en el ámbito de la historia del arte y de su impacto no sólo entre un público especializado, profesional, sino entre el público culto en general tanto en Europa como en América; un impacto de tal magnitud que solamente podríamos compararlo con el provocado en 1860 por la aparición de *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jakob Burckhardt, una de las reconocidas influencias, por lo demás, del propio Warburg.

Sin embargo, hasta ahora, en España al menos, Warburg había seguido siendo poco más que un nombre, una referencia casi arcana, al alcance sólo de iniciados. Es cierto que ya en 1970 sir Ernst Gombrich publicó una lúcida biografía del maestro, traducida al español en 1992. Y es también cierto que algunas obras suyas consiguieron ser traducidas a lenguas más accesibles que el alemán –al inglés *A lecture on Serpent Ritual*, en 1939; al italiano, *La Rinascita del Paganesimo Antico*, en 1966–, consiguiendo así llegar a un público más amplio. Pero la presente edición reúne *todas* las obras que Warburg publicó en vida, junto con las notas y modificaciones que el autor fue añadiendo casi hasta su muerte en 1929.

Esto quiere decir que el lector se enfrenta ahora, repentinamente, con el núcleo duro de un pensamiento que, en el mejor de los casos, había ido conociendo por sus resultados, de segunda mano; como si hubiera ido remontando un cauce contra el tiempo hasta alcanzar la *fons et origo*.

De esta situación que nos ha llevado a conocer los efectos antes que las causas no

solamente ha sido responsable la errática política editorial española de las últimas décadas, ni siquiera la precaria vida intelectual de nuestras universidades; también lo es, seguramente en mayor medida, la complejidad del propio alemán de Warburg, que si era capaz de rellenar un cuaderno entero con variantes y permutaciones simplemente del título de una conferencia hasta hallar el que le satisfacía, podemos imaginar a qué extremos de ingeniería lingüística podía llegar en su búsqueda de la expresión correcta, del *mot juste*, en los textos mismos. Por todo ello, sólo cabe expresar admiración por el impecable trabajo de su editor y principal traductor, Felipe Pereda, que no sólo se ha enfrentado a la hermética escritura de Warburg, sino que le ha dado forma en un castellano lleno de rigor y precisión.

Pero volvamos a Warburg. Desde la publicación de su biografía por Gombrich, conocemos al menos los rasgos principales de su vida y de su pensamiento: nacido en Hamburgo en el seno de una rica familia de banqueros, se formó en diversas universidades alemanas (Bonn, Múnich, Estrasburgo) y luego en Florencia, siguiendo la tradición germánica de los *Wanderjahre*; como estudiante sufrió un profundo impacto de profesores que hoy día están prácticamente olvidados, como Karl Lamprecht o Hemann Usener, pero también conoció a otros que le marcarían mucho más profundamente, muy destacadamente Jakob Burckhardt y Friedrich Nietzsche.

Pero estos datos biográficos, fundamentales muchos de ellos, no explican demasiado sobre la atracción y el interés que Warburg ya despertó en vida y que, de hecho, sigue despertando hoy; baste pensar que si en la biografía escrita por Gombrich en 1970 la bibliografía específica sobre él incluía 73 obras, en la presente edición que reseñamos se recogen nada menos que 210. O que en contextos tan insospechados como el Centro Nacional (?) de Arte Reina Sofía, encontramos programada dentro de su nuevo proyecto (¿museográfico? ¿museológico?) una exposición dedicada a su persona, algo que seguramente habría divertido a este gran investigador del Renacimiento. Aby Warburg

En parte, seguramente, habría que atribuir esta extraña fascinación por un personaje de pensamiento difícil y a menudo torturado a un cierto atractivo personal que, desde luego, se contagió a sus discípulos y colaboradores, todos ellos –y especialmente Gertrude Bing– poseídos por una devoción casi filial por él. Y es evidente que ese magnetismo personal se transmitió a la institución que creó y a la que dio forma definitiva en 1926, sólo tres años antes de su muerte, en Hamburgo: la Biblioteca e Instituto Warburg, una institución que al verse obligada a trasladarse a Londres ante el imparable ascenso del nazismo adquirió una proyección verdaderamente internacional.

Pero no se trataba solamente de una personalidad brillante y de deslumbrante erudición; en cierta medida, lo que le da una dimensión más honda a Warburg, y lo que sigue haciéndolo cercano y fascinante para nosotros, es que tanto su vida como su obra pueden ser leídas como una amarga metáfora de la Europa que le tocó vivir: una Europa que había alcanzado las más altas cotas de refinamiento y cultura y que, al mismo tiempo, se deslizaba hacia abismos de barbarie desconocidos; y una Europa en la que muchas mentes lúcidas se sentían al borde, no sólo política sino personalmente, del abismo, de la neurosis. Y todo ello, como decimos, dejó su huella en la obra de Warburg.

La historia del arte era una disciplina nueva en el ámbito universitario europeo a mediados del siglo XIX. La primera cátedra la ocupó Gustav Waagen en Berlín en 1844; le siguieron Eitelberger en Viena (1851) y Burckhardt en Zúrich (1855). Y fue sobre todo este último el que sentó las bases científicas de la disciplina con su extraordinaria obra *La cultura del Renacimiento en Italia*. Para Warburg, la lectura de este libro supuso un auténtico revulsivo. En una nota de 1901 escribiría: «Burckhardt ha descubierto al mundo científico la cultura italiana del Renacimiento, dominándola con toda la autoridad de un genio». En efecto, hasta entonces los enfoques de los hechos artísticos habían sido bien de un formalismo extremo -Riegl, Wölfflin- y, en consecuencia, bien ahistóricos, bien de un esteticismo irracional y decadente -Huysmans, Filiger-, que consideraba cualquier dato objetivo como un estorbo para el disfrute de la obra de arte y que, en definitiva, también era ahistórico.

Burckhardt abrió una nueva vía con su obra, al ocuparse no tanto de las obras de arte en sí mismas, sino de la *cultura* renacentista en su conjunto, es decir, del contexto material y espiritual que las hicieron posibles y en el que encontraban su más hondo sentido. Y en este enfoque, todos los anteriores intereses intelectuales de Warburg, la antropología, la historia de las religiones, la psicología social, etc., encontraron un perfecto encaje.

Durante el resto de su vida, en efecto, el estudioso hamburgués se entregó al estudio del arte del Renacimiento, en general, y florentino, en particular, con sólo pequeñas digresiones en otras materias. Es muy posible que en este interés de Warburg por la Florencia *quattrocentista* y por las empresas artísticas promovidas por sus ricas familias burguesas -Medici, Sassetti, Strozzi, Portinari- existiera algo de afinidad personal como hijo de una rica familia de banqueros de una ciudad que a menudo era denominada la «Florencia del Norte». Pero, en cualquier caso, para él ese Renacimiento en absoluto era la «Edad de Oro» en la que el hombre se habría librado de las supersticiones y los terrores medievales, entrando en el reino de la Razón, del individuo libre y autosuficiente, como lo había sido incluso para Burckhardt. Al igual que, casi contemporáneamente, Nietzsche había aniquilado la noción winckelmanniana del mundo clásico, idealizado como un reino de «noble sencillez y serena grandeza», con su libro *El nacimiento de la tragedia* (1886), en el que contraponía a la luminosidad apolínea la oscura violencia dionisiaca, Warburg supo encontrar ese lado demónico y aterrador del *Quattrocento* florentino que estallaría eventualmente con el milenarismo savonaroliano. Y no solamente en sus manifestaciones más aparentes, como todo ese confuso mundo de augurios, predicciones y la perversa metamorfosis del panteón clásico que fue la magia astrológica renacentista, remedios precarios para combatir las crisis de ansiedad contemporáneas. Lo supo encontrar también en el propio Botticelli, en sus ninfas, esas figuras femeninas, gráciles, de túnicas transparentes y ondulantes cabellos que habían hechizado a los artistas prerrafaelitas.

Warburg había iniciado sus trabajos y su orientación metodológica bajo el concepto de la «supervivencia de la Antigüedad» (*Das Nachleben der Antike*), pero una supervivencia considerada no desde un punto de vista meramente figurativo, como la transmigración de determinados motivos formales del mundo clásico que aparecen insospechadamente en obras de arte de épocas posteriores, sino enfocándola desde una angulación más profunda: como la supervivencia de ciertas fórmulas expresivas de la Antigüedad que, al abarcar las regiones más íntimas del ser humano, fueron

reutilizadas por culturas posteriores, en parte manteniendo su sentido original, en parte modificándolo; unos «signos formales de los procesos de transformación histórica», según sus propias palabras.

En este sentido resulta esclarecedor analizar la fijación de Warburg por el tema de «la ninfa», sobre el que volvería una y otra vez. Warburg era plenamente consciente de que esa imagen respondía a la voluntad de los artistas del *Quattrocento* por representar a la figura en movimiento, tal como había sido teorizado por Alberti en su tratado *De Pictura*. Pero en un nivel más profundo, para el historiador alemán, la ninfa representaba un intento de «civilizar», de «dulcificar» una terrible figura de la Antigüedad: la de la despiadada ménade que, presa de un furor orgiástico, es capaz de despedazar a Orfeo, una cortadora de cabezas que oculta su primitiva ferocidad bajo los rasgos de Judith, de Salomé o simplemente de una portadora de flores, como en los frescos de Ghirlandaio de Santa Maria Novella. Desde este punto de vista, la ninfa florentina se convirtió para Warburg en un símbolo de la capacidad del ser humano para dominar los horrores irracionales que acompañan todo proceso de civilización, sublimándolo en una imagen de cautivadora belleza capaz de moderar su potencial disruptor.

Tras la Gran Guerra, la inestabilidad mental de Warburg se acentuó, hasta el punto de tener que ser internado varios años (1918-1924) en sanatorios mentales; en el último, la clínica Bellevue de Kreuzlingen, Warburg intentó convencer a sus médicos de que se encontraba ya con fuerzas para controlar su propia vida y, para demostrarlo, se ofreció a dar una conferencia al resto de los pacientes. Curiosamente, no eligió como tema ninguno de los aspectos del arte florentino que tan bien conocía, sino que recurrió a las notas que había ido tomando a lo largo de un viaje por los Estados Unidos en 1895. Fascinado entonces por la antropología, había conseguido presenciar los rituales de los indios «Pueblo» y sobre ello versó su conferencia: «El ritual de la serpiente». Para Warburg, el ritual indio encubría bajo sus extrañas liturgias una vía para dominar el rayo, la lluvia y las tormentas, elementos todos de vital importancia para sus vidas y, en consecuencia, generadores de una gran ansiedad. El indio «Pueblo» procedía, pues, de un modo no sustancialmente distinto al de los burgueses florentinos o alemanes del Renacimiento, que consultaban ansiosamente las hojillas volanderas de pronósticos que tan profusamente circulaban entonces por Europa como guía de sus propias vidas.

Fruto de esta concepción no superficial, sino profunda, de la «supervivencia de la Antigüedad» sería su fascinación por la magia astrológica en el *Quattrocento*, que le proporcionaría la clave, por ejemplo, para comprender el sentido de los enigmáticos frescos de Francesco del Cossa en el Palazzo Schifanoia de Ferrara, en una deslumbrante conferencia leída en el X Congreso Internacional de Historia del Arte (1912). Para Warburg, las imágenes astrológicas representadas en los muros del Palazzo Schifanoia, constituían un ejemplo extremo de ese *nachleben* de la cultura clásica: un panteón grecorromano sometido a innumerables transformaciones y contaminaciones en su transmigración -Cizico, Alejandría, Oxene, Bagdad, Toledo, Roma, Ferrara- hasta hacer casi irreconocibles sus originales raíces helénicas. Pero esas deformaciones que convertían la belleza de los dioses griegos en monstruosos demonios eran fascinantes para él porque constituían un testimonio vivo de la ansiedad de sucesivas generaciones por controlar el futuro. Warburg era consciente, sin embargo, de que su lucidez y perseverancia en esta especie de psicoanálisis social

implicaba un precio y lo expuso con toda claridad precisamente refiriéndose a los frescos de Francesco del Cossa: «La propia complejidad de la naturaleza de este problema -escribió- [...] a pesar de mi natural inclinación al estudio de los objetos bellos, me ha enviado a las oscuras regiones de la superstición astral». Pero al hacerlo sentaba las bases de esa «ciencia cultural de la historia de las imágenes», según sus propias palabras, que aún hoy sigue siendo una de las más fructíferas vías metodológicas para el estudio de la historia cultural del arte.