

Aby Warburg-Bibliographie 1866 bis 1998. Werk und Wirkung. Mit Annotationen

DIETER WUTTKE

Bibliotheca Bibliographica Aureliana CLXIII, Verlag Valentin Koerner, Baden Baden, 1998

---

## El pensamiento visual

Kosme de Barañano

1 mayo, 1999

Al reseñar la aparición de la bibliografía sobre la obra de Michelangelo Buonarroti publicada en 1927 por Rudolf Wittkower y Ernst Steinman, el joven Erwin Panofsky señalaba que las bibliografías son las locomotoras de la ciencia. La que reseñamos, aparecida en diciembre del año pasado, es un libro clave para la investigación sobre el gran historiador del arte Aby M. Warburg (1866-1929). Su autor, Dieter Wuttke (1930), catedrático emérito de Filología y Literatura Medieval de la Universidad de Bamberg, comenzó su carrera con la publicación en 1964 de la edición crítica de *La historia de Hércules* del humanista Pangratz Bernhaubt, amigo de los hermanos Vischer, grandes grabadores. Luego vendrían la recopilación y edición crítica de los escritos de Aby Warburg y diversos libros sobre su recepción y su sentido en la colección Saecula Spiritalia de Gratia Verlag. Actualmente prepara la edición crítica de la correspondencia epistolar de Panofsky.

La bibliografía de Wuttke tiene dos partes. Una está dedicada a los ensayos y estudios publicados sobre Warburg y su método. La otra, a los diversos materiales que se encuentran en las bibliotecas de Hamburgo o de Londres, pero también en archivos localizados en lugares que van desde Bamberg a Washington. La primera parte recoge 3.102 publicaciones hasta 1995, aunque Wuttke agrega en su introducción un listado de los libros más importantes aparecidos desde 1996 hasta el presente. En esta bibliografía se distinguen al menos tres orientaciones posibles de la iconología actual. La iconología reabsorbe otros métodos de análisis, abriendo tres vías distintas de aproximación a la obra de arte, según se ponga el acento en lo histórico-formal (el ensayo de Ginzburg sobre Piero della Francesca), en lo histórico-filológico (el ensayo de Wuttke sobre los autorretratos de Durero), o en lo histórico-gnoseológico (el estudio de Schmoll sobre el concepto de torso en Rodin, o mi propio ensayo sobre el espacio en Chillida).

Si hay que señalar algún defecto en este libro, digamos que el prólogo de Enrique Lafuente Ferrari a la traducción castellana de los *Estudios de iconología* de Panofsky no viene citado en el índice bajo Lafuente, sino bajo Ferrari. La referencia se hace como de una segunda edición en 1972 (la segunda es de 1976) y proviene de la Harpers en Nueva York 1962 (y no de la de 1939). Precisamente este profesor, don Enrique, al que conocí por mediación del pintor José María de Ucelay, fue quien allá por 1971 me recomendó leer a Panofsky en alemán y sobre todo acudir a sus propias fuentes, Warburg, Curtius y Cassirer. Así lo hice. Todavía resuena en mis oídos esa frase, escueta como el Escorial y aún vigente, que don Enrique *clava* en su prólogo a los *Estudios de iconología*, que fue la primera traducción al castellano, pero excesivamente tardía, de la obra de Panofsky. «No puedo decir si mi satisfacción es mayor que mi sonrojo», decía entonces don Enrique, y aun debe seguir pensando lo mismo en el cuadro de Álvaro Delgado que preside la biblioteca de la Calcografía Nacional.

Nada, o muy poco, ha cambiado desde entonces. Wuttke comienza su libro con una imagen del claustro vacío del Palacio de Aranjuez y lo concluye con el perro de Goya; entre estas dos referencias, la ausencia de una iconología española se hace más palmaria. Sólo aparecemos cuatro gatos: Juan Antonio Ramírez, Fernando Checa, el que esto escribe y un par de nombres más. Entre los hispanistas mencionados por Wuttke hay que señalar también a un gran especialista en el arte iberoamericano, el profesor Erwin Walter Palm, citado con su monumental obra sobre *El patrimonio monumental de Santo Domingo*, así como por el obituario que le dedicó otro hispanista, el filólogo Arnold Rothe (7 de julio de 1988). Para nada aparecen, y su ausencia es de justicia, los *emblemáticos* estudios de Santiago Sebastián y sus secuaces, que poco tienen que ver con la iconología de Warburg. (En 1966, Carlo Ginzburg ya daba un varapalo a sus colegas italianos de poca traza y menos baza en un artículo aún hoy recomendable: «La simbologia delle imagine e le raccolte di emblemi», en *Terzo Programma*, 4, págs. 176-188.)

En la bibliografía hispana no existen traducciones de los textos fundamentales de Warburg recogidos y editados con aparato crítico Arte y estética Tampoco contamos con publicaciones sobre Warburg, a excepción de la biografía intelectual escrita por Ernst Gombrich. Junto a esa biografía, para aproximarse a Warburg es recomendable la lectura de al menos otros dos libros. Uno es el de Roland Kany sobre la investigación de la historia de las religiones en la Biblioteca Warburg (Bamberg, 1989) y el otro, la obra de Ron Chernow *The Warburgs. The 20th Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family* (Nueva York, 1993).

El análisis iconológico concibe la Historia del Arte como una historia de signos y símbolos de un pensamiento a la vez que como *fórmulas del pathos*, de la emoción (*pathosformeln*). El método de Warburg es esencialmente interdisciplinar; de ahí la necesidad de la biblioteca fundada por él en Hamburgo y trasladada, con el ascenso al poder de los nazis, a Londres (hoy establecida como Warburg and Courtauld Institutes de la Universidad de Londres). La filosofía de Warburg se basa tanto en Dilthey como en Marx y en la teoría del conocimiento de Kant. Entre sus discípulos se encuentra un neokantiano como Ernst Cassirer, que tuvo gran influjo en Fritz Saxl, o un Erwin Panofsky, e incluso un Robert Curtius. Su visión se ha prolongado algo diluida en Ernst Gombrich o en Anthony Blunt, volviéndose a las fuentes de Warburg en los ensayos de Carlo Ginzburg, Martin Warnke, William Hecksher o Salvatore Settis.

En España se ha confundido habitualmente el método iconológico de la versión heredera y discípula de Panofsky y Wind, o de la versión estilo e iconografía de Bialostocki, con la metodología originaria de Warburg. El método iconológico es la búsqueda del sentido propio de una obra de arte, llevada a cabo con la ayuda de fuentes visuales o escritas que ayuden a aclararlo o condensarlo. Explícitamente utilizó Warburg el término «iconología» en su legendaria conferencia de 1912 en Roma acerca de los frescos del Palazzo Schifanoia en Ferrara, interpretación que aún no ha sido superada.

De alguna manera, el método iconológico sólo alcanzará una formulación teórica precisa con Panofsky, quien para ello retoma un esquema triádico que el sociólogo Karl Mannheim había establecido en su interpretación de las cosmovisiones. Panofsky aplica el modelo con diversos aunque mínimos cambios en 1930, 1932, 1939 y en 1955. La última versión es la publicada en los *Estudios de iconología* en 1962. Panofsky suma en las obras de arte el sentido de documento (*Dokumentsinn*) de Mannheim con el de valor simbólico (*symbolische Werte*) de Cassirer. Para Cassirer, el hombre no vive en un universo natural, sino en un mundo mediado por el lenguaje, los mitos, la religión, el arte, etc. Lo había visto Warburg al residir entre los indios Pueblo en Nuevo México en la última década del siglo (véase su *Schlange Ritual. Eine Reisebericht*, Berlín, 1988): el hombre vive mediado por formas simbólicas (*symbolische Formen*). Una «forma simbólica» es una energía espiritual que registra o plasma una significación espiritual en un signo concreto. Esta acción es lo que en otro contexto llamará Paul Klee en 1921 «Beitrage zur bildnerischen Formlehre» (Contribución a una teoría de la forma plástica) y en 1924 «Über die moderne Kunst» (Sobre el arte moderno) titulado por el editor de 1956 «Das bildnerische Denken» (El pensamiento visual): el cuadro como una plasmación de un pensar en otra longitud de onda. En su *Confesión plástica* de 1920, poco antes de entrar en la Bauhaus, escribía Klee la famosa frase: «Kunst gibt nicht das Sichtbarer wieder, sondern macht sichtbar» (El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible).

Warburg intenta apresar los mecanismos de cómo se hace visible, busca las fórmulas que condensan el pensamiento visual más allá de las épocas, o cómo estas fórmulas explican y responden a la filosofía de la época. Carlo Ginzburg ha descrito las *fórmulas del pathos* como «fórmulas estilísticas arcaizantes originadas, por así decir, por temas y situaciones particularmente emotivos». Esto es, son expresiones de estados emocionales al límite de su tensión, en el mismo sentido que los *topoi* figurativos de Robert E. Curtius<sup>1</sup>.

Las *fórmulas del pathos* son recurrencias verificables en la escritura plástica, permiten entender la obra y la peculiaridad creadora, anímica, del autor. Todos sus designios, lúcidos o irracionales, se reflejarían automáticamente, con un automatismo freudiano, en los rasgos del *estilo*, con tanta fidelidad como la curva de un sismógrafo registra los temblores interiores del planeta. Para Warburg, como después para Leo Spitzer, estudiar las obras consiste en reconstruir la energía que los autores han liberado al crearlas. Como el texto es reflejo del espíritu, señalaba en nuestros lares Lázaro Carreter, será posible descubrir las peculiaridades de aquél, es decir, lo no compartido, lo que evidencia «desvíos» respecto de la lengua común: el estilo.

Para Warburg, la potencia de una imagen no recae sólo en su estilo sino en su intensidad expresiva. En su álbum, *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde* (Hamburgo, 1993), el propio Warburg aisló ciertas figuras o grupos, que modificándose respecto a diversos contextos, conservaban siempre un significado y una función análogos. A veces se rebelaban visiblemente contra la composición en la que habían sido insertados, como la muchacha que en la tranquila escena del nacimiento de San Juan en el fresco de Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni de Santa María Novella en Florencia irrumpe con el ímpetu de una ninfa. El legado de Warburg requiere del historiador del arte que someta su material a un análisis arqueológico y filológico tan complejo y minucioso como cualquier investigación científica. Pero le exige a su vez una recreación intuitiva, que incluye la percepción y apreciación de la calidad de la obra de arte.

---

<sup>1</sup>. Sobre el influjo de Warburg en Curtius, véase el volumen *Kosmopolis der Wissenschaft. Curtius und das Warburg Institute* (Koerner Verlag, 1999).