

SOBRE HÉROES Y TIEMPOS. TRIUNFO, DECADENCIA Y POSTVIDA DE LA IMAGEN HEROICA SEGÚN ABY WARBURG

Federico Ruvituso

Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

Aby Warburg dedicó gran parte de su ambicioso proyecto iconológico al estudio de la figura del héroe antiguo y sus reapariciones a lo largo de la historia. Aunque la morfología de la *ninfa* es la clave para comprender sus ideas acerca del *Nachleben der Antike*, el tema heroico ocupó en la obra del historiador un lugar equivalente al de la *gradiva* y su reaparición en las imágenes del siglo XV. Warburg estudió cómo el *pathos* heroico

conquistó la imaginación del Renacimiento y de qué manera logró consolidar una nueva sensibilidad en la representación del triunfo, el sufrimiento y el buen morir. En ese sentido, este trabajo acerca una aproximación a la figura heroica en Warburg a través de algunas ideas sobre el regreso de los héroes desarrolladas en sus trabajos académicos y en las asociaciones y agrupamientos que dejó sugeridos en el *Atlas Mnemosyne*.

Palabras clave: Iconología. Warburg. Héroes. Historiografía del arte. Estudios visuales.

El ambicioso estudio iconológico que inició Aby Warburg a principios del siglo XX dedicó al resurgimiento de los héroes clásicos en la literatura y el arte del Renacimiento un lugar central.¹ Aunque la reaparición de la *Ninfa* fue siempre considerada la idea más desarrollada por el autor, el lugar que ocupa el *pathos* heroico en sus estudios es equivalente en importancia a aquel que dedicó a la *gradiva* y a su regreso al centro de las imágenes renacentistas. En ese sentido, el tema heroico aparece una y otra vez, directa o indirectamente, en las numerosas referencias de sus trabajos académicos y en las complicadas asociaciones de su último proyecto visual, el *Atlas Mnemosyne* (1924 – 1929).

La literatura heroica y sus milenarias imágenes fascinaron a Warburg por su permanencia en la cultura occidental y, sobre todo, por tratarse de figuras capaces de mutar, transfigurar y recuperar sus atributos perdidos a través del tiempo. Como sucediera con el tema de las ninfas y el movimiento, su interés se orientó primero a determinar la trama cultural que durante el Renacimiento permitió la recuperación de las imágenes de Orfeo, Perseo y Hércules, entre otros, como personajes literarios y pictóricos y como ideas clásicas que volvían a manifestar su función cultural antigua. A medio camino entre los dioses y los hombres, los relatos sobre los héroes grecorromanos condensaron perfectamente la idea de una humanidad-divinizada que el Renacimiento supo asimilar de las fuentes antiguas. Así, estas imágenes virtuosas, violentas y dramáticas lograron imprimir en el imaginario cultural de las poderosas ciudades italianas una renovada sensación de humanismo triunfante expresado en figuras de plenitud física. Para Warburg, era este un resurgimiento de los *hemitheoi* de Hesíodo, excepcionales antepasados de los hombres que recuperaban su antigua fuerza para convivir con las imágenes de héroes históricos, mártires y santos cristianos que también adoptaron, con el tiempo, la hiperbólica musculatura de estos personajes míticos. A pesar de sus diferencias con Warburg, la concepción de “héroe cultural” desarrollada por el antropólogo Franz Boas responde en parte a esta caracterización de los héroes que regresan en tanto seres concebidos en situaciones extraordinarias, cuyas mitografías funcionan como alegorías del ordenamiento del cosmos, ideas de fuerza civilizatoria o bien relatos moralizantes acerca del triunfo de las virtudes sobre los vicios (Boas, 1940).

De acuerdo con Jean Seznec (1983), desde la prohibición del paganismo en tiempos de Teodosio y durante toda la Edad Media, la producción visual a partir de los ciclos paganos retrocedió considerablemente. Las disputas teológico-estéticas medievales clausuraron en gran parte la escultura monumental, devocional y decorativa, con el fin de mantener a distancia la grandilocuencia del *pathos* imperial y los excesos iconódulos. Para Seznec, el mundo medieval era el tiempo de otras imágenes más piadosas en las que “(...) los héroes terminaron de refugiarse en el hábito del monje o en la armadura del caballero” (Seznec, 1983, p. 15).

Sin embargo, como señalaron Erwin Panofsky y Fritz Saxl (2016) siguiendo la estela warburguiana, la cultura clásica y su tradición visual no desapareció del todo durante el primer milenio cristiano y las imágenes de algunos héroes y dioses grecorromanos

¹ Este artículo corresponde a una versión revisada y aumentada de la ponencia “Todo lo bello debe morir. Triunfo, decadencia y postvida del mundo heroico según Aby Warburg”, pronunciada el día martes 9 de abril en el *Simposio Warburg 2019* (Biblioteca Nacional, Argentina).

recorrieron los textos medievales convertidas sus hazañas en prefiguraciones cristológicas, cuentos moralizantes y representaciones planetarias. El mismo recato estilístico que ocultaba bajo un manto virginal la desnudez de las ninfas había obrado sobre los *impúdicos* cuerpos de los héroes al convertirlos en caballeros o cortesanos. En ese sentido, según la genealogía warburguiana de los héroes, entre el siglo XV y XVI se orquestó una ambiciosa y paulatina reintegración visual tras la larga disociación estilística y cultural que durante el medioevo había alejado a los héroes paganos de la escultura y la pintura monumental. Con un esfuerzo erudito, los estudios de Warburg y sus seguidores remarcaron, de este modo, el privilegio del Renacimiento en la recuperación de la temática clásica “bajo las formas clásicas” (Panofsky y Saxl, 2016, p. 103).

Atendiendo a este punto, la pionera iconología de Warburg parece centrarse, con el tema de los héroes, en un complejo problema de recepción y *revival* (Gombrich, 1992).² Sin embargo, incluso en las formulaciones de los primeros artículos del autor, se revela una ambición intelectual que sobrepasa este primer interés por la relectura de las fuentes antiguas. Para Warburg, los héroes de la tradición clásica no sólo recuperaron durante el Renacimiento su condición trágica, violenta y grandiosa por motivos de gusto estético o erudición literaria. Un cambio tan radical en la concepción del pasado y la tradición implicaba para el autor un problema antropológico de base que no estaba exento de tensiones y resistencias religiosas y sociales, ni podía explicarse a partir de una concienzuda idea de progreso artístico. Como ya ha señalado Georges Didi-Huberman (2002), el historiador hamburgués se ocupó de problemas de recepción y de filiación estilística sólo en lo superficial. Su verdadero interés era el asunto psicológico y, especialmente, morfológico de las imágenes renacentistas y el estudio del proceso de aceptación y triunfo de la sensibilidad antigua durante el período. Un interés que responde por un lado a su formación académica y al gusto de la época por el psicoanálisis y la antropología y, por el otro, al estudio de la sensibilidad moral y estética de príncipes y banqueros florentinos como Lorenzo de Médicis o Francesco Sassetti, respectivamente. Según Fernando Checa (2010), la idea de *Pathosformel* y todo el problema de la llamada “psicología de los estilos” warburguiana implica una asociación indisoluble entre la fantasía del artista y la reacción del espectador ante la obra, desencadenada, en estos casos, por el efecto de los gestos emotivos o patéticos presentes en ella (Checa, 2010, p. 4). La naturaleza de esta asociación y de sus efectos se podía determinar para Warburg tanto con el estudio del medio y los gustos del mecenas que encargó la imagen, como con la identificación de las fuentes antiguas en donde el artista encontraba su modelo morfológico para asimilarlo en su producción con más o menos libertad. Esta última operatoria de selección y transformación estilística y temática, en casi todos los casos estudiados por el autor, implicaba la reinterpretación de imágenes de figuras humanas en acción o reposo. De este modo, Warburg sostenía que en la recuperación de la gestualidad heroica de los antiguos conservada en la decoración de un sarcófago romano en ruinas,

² De acuerdo con Didi-Huberman, caracterizar como un *revival* (Gombrich) o una *herencia* (Panofsky, Saxl) el concepto warburguiano de *Nachleben* convertía a la teoría del autor en una forma de pensar únicamente la flexibilidad estilística del Renacimiento, perdiendo así toda su potencia dialéctica como modelo de tiempo histórico para la Historia del Arte (Didi-Huberman, 2002, p. 91).

un arco de triunfo o alguna escultura, se escondía la búsqueda de un “(...) trazo de la vida en movimiento” al que llamó *Dynamogramma* (Didi-Huberman, 2002, pp. 158-159). En esta peculiar lectura, toda la operatoria visual sobre el cuerpo y los gestos en la imagen tenía relación directa con el problema de la empatía (*Einfühlung*) y de la fobia que conectaba a las imágenes con impulsos humanos irracionales (Burucúa, 2002). Por ello, sus investigaciones se centraron en el *pathos*, en la emotividad de las imágenes y en la búsqueda de las fuentes de las más exitosas y repetidas fórmulas visuales del triunfo, la muerte y la lucha, entre otras.

Lejos de una versión apaciguadora de la naturaleza del arte, Warburg sostenía que las imágenes eran una especie de “amasijo de serpientes”, un “entre” antropológico que constituía cierta dialéctica entre el mundo, su representación y la memoria de experiencias del pasado (Grüner, 2017, p. 29). En ese complejo mundo de asociaciones y continuidades, las imágenes de los héroes condensaban cierta idea de sublimidad física y de virtud moral, al mismo tiempo que evocaban el horror y la tragedia de la muerte y la matanza.

Para la *kulturwissenschaft* concebida por el autor y nunca explicitada del todo, esta memoria en imágenes era a su vez una cristalización visual de la cercanía o distancia en el imaginario de un período a propósito de aquellos sentimientos e impulsos elementales. La compleja amalgama de elementos psico-históricos que estudiaba Warburg consolidó un peculiar marco teórico con el fin de buscar en las imágenes del Renacimiento los indicios de la reanimación de los mencionados “dinamogramas de la Antigüedad” (*Wiederbelebung antiker Dynamogramme*)” (Didi-Huberman, 2002, p. 159). A partir de esta ambiciosa pesquisa, sus estudios sobre las fuentes visuales y textuales del Renacimiento le fueron revelando que gran parte de ese intento de reanimación implicaba la resurrección de la fisonomía plástica de los héroes antiguos.

Por otra parte, si bien la obra de Warburg no está exenta de prejuicios neorrenacentistas, y sin esa sensación de triunfo y heroísmo no es posible comprender el espíritu de sus ideas, el historiador renegaba de una visión hedonista del período (Gombrich, 1992). Su insistente crítica a los historiadores que veían en el arte de los siglos XV y XVI una “revolución cumplida” se hace patente en su intento por considerar una hermenéutica histórica alejada de condicionantes estéticos y de generalizaciones simbólicas (Warburg, 2005, p. 196).³ Sobre ello, aunque es sin duda la ninfa la llave maestra que abre las teorías warburguianas sobre el *Nachleben der Antike* en la cultura del Renacimiento, la idea de la *gradiva* que irrumpe en el espacio medieval-flamenco anunciando la llegada del *pathos* antiguo no está exenta de la grandilocuencia de un gesto de vanguardia. Pese a que el propio Warburg arriesgó ciertas continuidades del *pathos* de la ninfa en la Edad Media, para su sensibilidad histórica la representación femenina entre el siglo V y el XV estaba gobernada por la visualidad que aún exponían las tranquilas vírgenes de Ghirlandaio en 1480, a pesar de estar rodeadas de ruinas antiguas. Una

³ En general este tipo de afirmaciones aparecían al final de los trabajos de Warburg, sugiriendo cómo su perspectiva difería notablemente del esteticismo limitante que veía en sus contemporáneos: “(...) tales intentos de compensación han pasado inadvertidos hasta ahora, porque el esteticismo moderno quiere disfrutar en la cultura del Renacimiento o de la primitiva ingenuidad o del gesto heroico de una revolución cumplida” (Warburg, 2014, p. 196).

sensibilidad que la ninfa revolucionó de manera notable y drástica. Por el contrario, la genealogía del regreso de los héroes clásicos en la obra warburguiana, siendo aquí apenas un esbozo, recupera un camino más transitivo entre la sensibilidad de la Edad Media y el Renacimiento que los anunciados por la ninfa, aun conservando esa sensación intempestiva que caracteriza las ideas del autor sobre la pervivencia de la Antigüedad.

En este sentido, aunque los artículos de Warburg no presentan menciones teóricas generales más allá de referencias eruditas a fuentes y conceptos, el esfuerzo continuado del autor por elaborar una cronología de estos cambios a partir del análisis de diversas imágenes adquiere en el *Atlas Mnemosyne* una potencia asociativa extraordinaria. Este tipo de amalgama que permite el montaje del *Atlas* traza un *continuum* entre las imágenes del pasado y del presente, solventado en el intento de construir una especie de *psique* visual de la historia a partir de sus huellas visuales (Didi-Huberman, 2002, p. 198). Ante esta naturaleza nodal, resulta evidente que las singularidades que investigaba Warburg están fundidas entre sí e intentan avanzar en una caracterización general de cierta sensibilidad estética y psicológica. Por esa razón, la pesquisa que es posible desplegar asociando las menciones del autor sobre los héroes permite avanzar en la interpretación del extraordinario aporte warburguiano a la historia de las imágenes a través del tiempo y, también, considerar algunas proyecciones del mismo en la cultura visual contemporánea.

De San Jorge a Hércules. El regreso de los héroes antiguos entre el siglo XV y XVI

La tesis que Aby presentó en 1893 sobre Botticelli se esforzaba por demostrar cómo los artistas y poetas florentinos volvían a las fuentes clásicas en busca de modelos para la “representación del movimiento externo intensificado” (Warburg, 2005, p. 73). Precisamente, la identificación de una “brisa imaginaria” manifiesta en el movimiento del cabello y las vestimentas en la pintura de Botticelli indicaba para Warburg aquella revitalización del “más genuino talante antiguo” en la pintura del Quattrocento (Warburg, 2005, p. 72). Por otra parte, hacia el final del trabajo, un relieve de Donatello ubicado en la base de la célebre escultura de San Jorge, realizada para el gremio de armeros en 1417, presentaba una idea warburguiana central acerca de la polifonía estilística durante el Renacimiento. En el relieve, la princesa capadocia, según Warburg derivada de una cráter pisana, recuperaba la animación de una ninfa antigua mientras San Jorge y el dragón mantenían intacta su tradicional morfología medieval (**Fig. 1**). Si bien el trabajo era sobre el despertar *ninfático*, como sucediera con la muchacha de las frutas de Ghirlandaio, el síntoma del *pathos* antiguo del movimiento evidencia también la singularidad de la figura en relación a aquellas más estáticas que aparecen a su alrededor. Bajo el mismo impulso, en 1905 escribió Warburg un breve artículo sobre estampas florentinas donde se comparaban dos variaciones de la misma mixtura estilística que presenta el relieve de San Jorge, a partir de imágenes muy menores en grabados y dibujos. Por un lado, analizaba una representación del rapto de Helena, donde los amantes ataviados cual cortesanos –desprovistos aún del *pathos* antiguo del rapto– se dirigían uno al otro en una escena de amor cortés, guarecidos por un templete imaginativamente antiguo. Por el otro, advertía la convivencia del gesto

antiguo y el contemporáneo en un grabado en cobre que representa a Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati, la dama florentina a la que Lorenzo dedicara poesía y triunfos militares. En la imagen, mientras *el Magnífico* ostenta un pomposo traje contemporáneo con capa y botas, Lucrezia aparece descalza, vestida *allá ninfale*, evidenciando la idealización amorosa del personaje.



Figura 1. *San Jorge y el Dragón* (Donatello, 1417). Relieve a los pies de la escultura de San Jorge

Este tipo particular de composiciones eclécticas, que Warburg juzgaba de apariencia ingenua e inofensiva, caracterizaban la sensibilidad de una época de transición entre lo que el autor reconocía como el final de la Edad Media y el primer Renacimiento (*Frührenaissance*) alrededor de 1465 (Warburg, 2005, p. 136). La suspensión ingenua de la conciencia histórica lograba mantener en convivencia los atributos de las ninfas antiguas con escenarios y vestimentas contemporáneas, en algunos casos, casi como si los primeros fueran disfraces de un baile de máscaras.⁴ Sin embargo, la imagen de los héroes que las acompañaban se mantenía oscilante entre la armadura de placas de San Jorge y los atavíos cortesanos de Paris y Lorenzo. En estas imágenes donde el caballero y la dama de los ciclos del amor cortés habitaban en nuevos escenarios imaginativamente antiguos, encontró Warburg los primeros tímidos indicios de un cambio de sensibilidad.

Por otra parte, pese a la convivencia pacífica de estos elementos anacrónicos, el estilo *alla francese* con pequeños raptos de idealismo antiguo se convertiría con el tiempo en el principal enemigo del estilo *all'antica* cuyo creciente patetismo "(...) sólo con el gesto heroico de Antonio Pollaiuolo se desprendió de las pesadas y lujosas vestimentas" (Warburg, 2005, p. 136). Aquel triunfo indiscutido del gesto patético que dejaba atrás el uso del atuendo cortesano y el recato medieval no se alcanzaría plenamente hasta el siglo XVI durante el Renacimiento Pleno (*Hochrenaissance*). Mientras tanto, la disputa florentina que Warburg estudiaba y que había advertido en estas imágenes de estilo mixto oscilaba entre dos antitéticas sensibilidades. Por un lado, el realismo de Pesellino,

⁴ La comparación es realizada por el propio Warburg en el artículo sobre los grabados. Los términos "*allantica*", "*allaninfale*" y "*allafrancese*" también son utilizados habitualmente por el autor para caracterizar las diferentes tendencias y elementos presentes en este estilo mixto (Warburg, 2005, p. 139-140).

que defendía la pintura de escenas mitológicas “(...) como si transcurrieran en la plaza della signoria”, aludiendo a la moda contemporánea. Por el otro, la tendencia mitologizante de Botticelli, el principal precursor de los “pintores-anticuarios del gran estilo antiguo” que entendían el uso de las fuentes clásicas como guías para el devenir del arte (Warburg, 2005, p. 141). Haciendo uso de una recurrente metáfora orgánica⁵, Warburg explicaba cómo el intento de idealización que encontraba su corolario en Botticelli bajo los influjos de la poesía de Poliziano y los consejos de Alberti insistía en “injertar el brote eternamente joven de la antigüedad pagana en el tronco seco de la pintura burguesa flamenquizante” (Warburg, 2005, p. 137). Sobre ello, el autor escribió en 1895 una pionera advertencia acerca de la importancia de las fiestas florentinas en todo este pasaje, donde dioses y héroes podían verse en movimiento, vivos en la caracterización del teatro y en los carros de fiesta.

Sin embargo, pese a su indudable aprecio por la revolución paganizante de Botticelli y el círculo de Lorenzo de Médicis, las reglas hermenéuticas de Warburg y su propia sensibilidad histórica no le impidieron advertir las dádivas del vitalismo artístico de los florentinos en la representación del período, más allá de estas influencias arqueológicas. Sobre este punto, fue en la imagen de triunfo de un emperador (Constantino) y en las aventuras de un rey macedonio (Alejandro) donde Warburg identificó primero otras variables clave para su particular caracterización de la sensibilidad múltiple del Quattrocento.

El descubrimiento de las fuentes directas que Piero della Francesca utilizó para el fresco sobre la *Batalla de Constantino* (c. 1452-66) en San Francisco de Arezzo, serie de pinturas realizadas en la línea del realismo contemporáneo de Pesellino y Ucello, obligó a Warburg a pensar en la grandeza de un artista que “(...) habla con monumental aplomo sin necesitar gestos arqueológico-heroicos” (Warburg, 2005, p. 281). En la pintura (**Fig. 2**), Piero logró recuperar la esencia de la piedad heroica-medieval pintando un Constantino que porta la cruz y hace huir pacíficamente al ejército de Majencio. Con sorpresa, Warburg había descubierto que el rostro del emperador romano estaba prácticamente calcado de una medalla de Pisanello con la efigie de Juan VIII el paleólogo, emperador griego que llegó a Florencia en 1431. Con este hallazgo, más allá del descubrimiento iconográfico, el historiador sugería cómo el mismísimo gesto piadoso de un emperador contemporáneo a Piero había bastado al artista para caracterizar a su Constantino como un héroe cristiano, sin necesitar de la recurrente investigación paganizante de la que se jactaban otros pintores de la época.⁶

⁵ Las metáforas alusivas a la historia de las imágenes en clave floral son habituales en Warburg. En muchos casos llama “florituras vacías” a las valoraciones estetizantes de la Historia del Arte de su tiempo. Por otra parte, caracteriza la sensibilidad del Primer Renacimiento, entre la observación de la vida cotidiana y la recuperación del mundo antiguo, en los términos de “una savia inagotable procedente de las raíces hundidas en el suelo de la vida cotidiana” (Warburg, 2005, p. 161).

⁶ Para Warburg, el artista había pintado al emperador y su séquito en base a sus propios recuerdos de la elegante vestimenta de los representantes bizantinos que habría visto cuando estos acudieron a los concilios de Ferrara y Florencia para intentar unir, sin suerte, de nuevo las iglesias de Oriente y Occidente contra el avance turco. En una nota manuscrita, el propio Warburg señala que a los ojos de los pintores del Quattrocento el atavío del emperador bizantino era considerado similar al de los antiguos griegos (Warburg, 2005, p. 374).



Figura 2. Victoria de Constantino contra Majencio (Piero della Francesca, 1452-66)

Esa misma sensibilidad histórica lo llevaría después a encontrar a otro héroe que, bajo un aspecto flamenco, escondía en los relatos de sus aventuras la tensión entre la fantasía medieval, el retorno del paganismo y la aparición del nuevo espíritu científico del período. En el extraordinario artículo “Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval” (1913), Warburg analizó la fascinación coleccionista del primer Renacimiento por los tapices (*Arazzi*) que representaban leyendas con un estilo notablemente “anti-clásico” (Warburg, 2005, p. 275). El artículo en cuestión trata sobre un tapiz tejido en Tournai entre 1450 y 1460 (Fig. 3), que recupera historias mitológicas de los viajes de Alejandro Magno. Reunidas todas las hazañas en un solo plano gracias al espacio planimétrico de la imaginación medieval, Warburg explica la tensión entre dos sistemas de creencia antagónicos en la representación de cuatro aventuras que protagoniza el héroe macedonio: el ascenso al cielo, el descenso a las profundidades del mar, el sitio de una ciudad y la matanza de “engendros etnográficos” que pueblan los confines del mundo (Warburg, 2005, p. 277). Durante el ascenso místico, que hermana a este Alejandro con el culto romano de la apoteosis del emperador-solar, el héroe es conducido por el cielo en una jaula tirada por grifos hacia la inaccesible región del fuego donde habita Dios. Por otro lado, en la tierra, el ejército de Alejandro sitia una ciudad sometiendo ese mismo fuego sagrado a la tecnología de los cañones. La escena se completa con el descenso a las profundidades del mar, cuya pericia aparece gobernada por un “inusitado espíritu inventor”, ya que Alejandro desciende en un tonel de cristal sosteniendo antorchas encendidas. Mientras, en un continente cercano, se sucede una cruenta batalla de su ejército contra monstruos fantásticos en los confines del mundo. Para Warburg, el tapiz sobre el héroe manifiesta simbólicamente “(...) la antítesis de los valores espirituales de la Edad Media y la Edad Moderna” en una sola imagen (Warburg, 2005, p. 278). Así, en un mismo espacio y

bajo las acciones de un mismo personaje, se evoca la creencia teológica sobre la existencia de una región del fuego en el cielo y de monstruos del Oriente, al mismo tiempo que el cañón y el tonel exponen los avances tecnológicos del más moderno espíritu inventor. Asimismo, el estudio de la imagen confirmaba el poco estudiado gusto italiano por lo *anticlásico* a través de la compra de tapices nórdicos, al tiempo que advertía la paradoja de encontrar las historias de un rey antiguo disfrazado de príncipe medieval⁷ expuestas sobre las paredes de un *palazzo* italiano.



Figura 3. Tapiz con las Historias de Alejandro Magno (c. 1450-60)

Por otra parte, en la literatura warburguiana dedicada al primer Renacimiento, el héroe que representa la mixtura estilística más notable con la que se topó el autor es aquel indescifrable personaje que aparece en la banda intermedia del fresco tripartito que Francesco del Cossa pintó en el Palazzo Schifanoia de Ferrara hacia 1470. El artículo “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” (1912) otorgó a Warburg el prestigio que necesitaba con un trabajo considerado actualmente como la verdadera génesis de su iconología (García Mahiques, 2009). El proceso de transmisión del universo de las divinidades antiguas en la Edad Media, la erudición mitográfica y el influjo de las doctrinas astrales y las prácticas astrológicas llevaron a Warburg a consultar fuentes poco habituales para un historiador del arte hasta dar con el nombre y la fisonomía del enigmático personaje que identificó con el héroe griego Perseo. Entre los tres “decanos indios” pintados en el fresco que rigen el espacio intermedio de las influencias astrológicas, Warburg encontró a un ecléctico Perseo como primer decano de Aries, ataviado con un indescifrable atuendo oriental. El héroe griego resultaba irreconocible en el fresco, aunque la lógica warburguiana de la “migración de imágenes” había logrado encontrar el *camino* tomado por Perseo para mutar en aquella extraña figura. En una nota manuscrita el historiador escribió “el mito astrológico se ha deshecho en jeroglíficos” (Warburg, 2005, p. 424). Sin embargo, pese a la oscilación entre la rigidez heráldica y este exotismo oriental, tal

⁷ En el artículo de 1912 sobre el Palazzo Schifanoia de Ferrara, Warburg resume la idea del Renacimiento de la Antigüedad de aspecto “anticlásico” que el Alejandro del tapiz confirmaba: “(...) 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 francese* habían llegado a introducirse en los palacios italianos a través de tapices y figuras flamencas sobre tela” (Warburg, 2005, p. 415).

como había descubierto en el tapiz sobre Alejandro, en los programas astrológicos se ocultaba otro canal de pervivencia para la tradición clásica donde algunos dioses y héroes, ascendidos a decanos y constelaciones, habían sobrevivido *esperando* la reinterpretación clásica del nuevo estilo de Botticelli. Con este hallazgo heroico, Warburg sumaba al *tapiz* de corrientes del Renacimiento la influencia de la tradición astrológica oriental. El camino del Perseo antiguo por la tradición medieval europea y árabe hasta los frescos del Palazzo sería una de las pesquisas que retomaría después, con gran fuerza, en el *Atlas Mnemosyne*.

De esta manera, “las figuras de la Antigüedad a la francesa” y “los monstruosos símbolos sobrevivientes de la astrología helenística”, Alejandro y Perseo, eran dos heterogéneas máscaras que conservaban y guardaban la herencia antigua a lo largo de los siglos (Warburg, 2010, p. 5). La tercera máscara era el realismo de Piero, su Constantino, que en su rechazo al patetismo recuperaba la anacrónica grandeza imperial que aún existía en el Oriente del siglo XV. Para Warburg, el desafío de su historia cultural de las imágenes debía, precisamente, exponer estas tres sensibilidades junto a la concepción humanista-arqueológica del Renacimiento en tanto componentes igual de relevantes para la construcción del mundo moderno.



Figura 4. Relieve con Lamentación por Meleagro (Giuliano da Sangallo), nicho de la Capilla Sassetti (detalle)

Con esta idea en mente, el autor también estudió la compleja amalgama de sensibilidades y tradiciones del Renacimiento intentando reunir las imágenes pintadas en los programas iconográficos de palacios y capillas con la memoria documental de los mecenas que los diagramaron. Así, halló sensibilidades históricas que se batían en una lucha interna entre la tradicional piedad medieval y la nueva sensibilidad pagana. Bajo esta premisa, en “La última voluntad de Francesco Sassetti” (1905) buscó comprender la época de transición a partir de la resurrección de un “intérprete natural” de sus imágenes. El intento de Sassetti, célebre banquero florentino, por mantener un equilibrio entre el principio cristiano de la *vita activa* y la *vita contemplativa* en una época de enérgica metamorfosis de la autoconciencia, evidenciaba cómo la aceptación (o rechazo) de las imágenes clásicas no tenía que ver sólo con el placer y el gusto por el gesto heroico de “una revolución consumada”, sino con un problema moral (Warburg, 2005, p. 199). En la decoración de la tumba de Sassetti, Warburg notó cómo en una particular disposición iconográfica se conjugaron

en tensión armónica “elementos ascéticos-cristianos”, dedicados a honrar la memoria de San Francisco como santo patrono, y elementos “antiguos-heroicos” que dotaban al recinto fúnebre del patetismo antiguo.⁸ En los frisos escultóricos que Giuliano da Sangallo realizó para el nicho de la tumba, Warburg identificó el motivo del lamento fúnebre por el héroe antiguo Meleagro, derivado de fuentes griegas presumiblemente provenientes de los dibujos de Ciriaco de Ancona (**Fig. 4**). Dando uso a esta imagen fúnebre, Sassetti, que erigió su tumba en vida, había logrado conjugar en la decoración motivos paganos de renovado patetismo con frescos y tablas de Ghirlandaio, que contaban la vida de un santo e historias bíblicas, donde la Antigüedad se mantenía pintada en la distancia de los arcos de triunfo y las columnas. Este programa iconográfico indicaba que la convivencia de la muerte de San Francisco y la de Meleagro, un santo y un héroe-cazador, era fruto de una sensibilidad polar que manifestaba la psicología del equilibrio warburguiano entre dos sensibilidades heroicas, una cristiana, la otra pagana.⁹ Por otro lado, gran parte de ese equilibrio residía en un detalle técnico que resultó muy importante para Warburg y el problema de los héroes: los dones de la grisalla o *grisaille*, que mantenían a distancia el *pathos* antiguo del realismo religioso, “en las sombras (...) todavía debajo de los santos, en las enjutas y los nichos sepulcrales” (Warburg, 2005, p. 187).¹⁰ Este tipo de estudio integral de obras y mecenas que comenzaba a dejar atrás la inocencia del estilo mixto buscando una complicada convivencia entre dos tendencias opuestas tenía para Warburg un influjo tal que había llegado a cambiar incluso la propia sensibilidad de los artistas del período. En ese sentido, el artículo sobre Sassetti resultó además en la consagración en la literatura warburguiana de Ghirlandaio como ejemplo maestro de la influencia y avance del patetismo antiguo sobre las maneras de su propia tendencia flamenquizante. Casi resaltando el final de la disputa entre el estilo mixto y el arqueologizante, Warburg compara las pinturas de Ghirlandaio para la tumba con aquellas que años después el taller del pintor realizó para la Capilla Tornabuoni. En *Matanza de los inocentes* (1485) la distancia perpetuada por la grisalla se desactivaba liberando el *pathos* guerrero para afectar la totalidad de las figuras de la imagen. La violencia perpetrada por los soldados de Herodes sobre las mujeres y los niños –que huyen y se defienden como ninfas– se esforzaba por recuperar los gestos antiguos y afirmar sus fuentes con los frisos de un escenográfico arco de triunfo pintado en el

⁸ Al final de la introducción al *Atlas Mnemosyne*, la dialéctica de la sensibilidad de Sassetti se expande para caracterizar la compleja espiritualidad del Renacimiento en general: “Esta oposición en la conciencia del yo y su manifestación externa exigía a la contemplación ligada a la materia de la Edad Media agonizante un debate ético paralelo entre el sentimiento de la personalidad pagana-combativa y el de la cristiana-devota” (Warburg, 2010, p. 5).

⁹ En el famoso artículo que en 1920 Warburg dedicara a Lutero, aparece una variación de esta polaridad que Sassetti presenta en delicado equilibrio en su tumba a propósito del nacimiento de Lutero. Según sus biógrafos existían dos verdades, una histórica y una mítica, y por ende dos patronos para el natalicio del intelectual: San Martín, un santo alemán, y Saturno y Júpiter, dos demonios planetarios paganos (Warburg, 2005, p. 457).

¹⁰ Un análisis exhaustivo del tema de las grisallas en Warburg puede encontrarse en Pedersoli, (2012) y en un aporte propio en Ruvituso (2016).

fondo.¹¹ Como en otros casos estudiados por el autor, la fisonomía heroica antigua se ponía en el cuadro al servicio de la representación de una matanza despiadada.

De acuerdo con Mónica Centanni (2013), el Primer Renacimiento en la cronología warburguiana (1446-1499) se desarrolla a propósito de estos campos en tensión donde las ninfas marcan el avance del *pathos* antiguo mientras los héroes se debaten entre el estilo flamenco, el disfraz árabe y el oscuro espacio de las grisallas. En este punto, acercándonos a lo que Warburg consideraba el Renacimiento Pleno, sus investigaciones se enfocaron sobre el triunfo del *pathos* clásico y la transformación total de la retórica de los héroes en la pintura monumental del período. No obstante, el interés principal de sus pesquisas radicó más en caracterizar este momento de transición entre estilos que en destacar la grandilocuencia de los maestros del patetismo consumado.



Figura 5. Hércules matando a la Hydra (Pollaiuolo, 1475)

Sin embargo, las investigaciones de Warburg llegaron a abordar gran parte de ese momento de triunfo. Según el autor, los talleres donde existía la voluntad de satisfacer nuevas y viejas tendencias en pinturas de estilos diversos fueron los primeros en sufrir una extraordinaria transformación, que identificó en las obras de los Pollaiuolo y los Ghirlandaio (Warburg, 2005, p. 217). La “retórica muscular casi barroca” que logró recuperar Pollaiuolo revivió para el autor el arte antiguo de forma intensificada, generando un atractivo estilo que incluso traspasó las fronteras de Italia influenciando las imágenes de Durero. En la misma rúbrica, los grandes lienzos sobre los trabajos de

¹¹ Sobre esta transformación en Ghirlandaio de finales del siglo XV, Warburg recupera en el *Atlas Mnemosyne* un fragmento de otro fresco del artista, donde tres héroes romanos “revividos” —Bruto, Scevola y Camilo— ilustran perfectamente la resurrección de la sensibilidad heroica. Los tres paladines de la república romana aparecen guarecidos por un arco de medio punto y flanqueados por las efigies de dos emperadores de perfil en grisalla (Ruvituso, 2016).

Hércules en los palazzos de los Medici, también de Pollaiuolo, eran los que habían convertido al más fuerte de todos los héroes antiguos en “(...) el símbolo de una súper-humanidad emancipada” (Warburg, 2005, p. 406) y gracias a ello, en el epítome visual de la plenitud física y moral del arte europeo (**Fig. 5**). En la introducción a *Mnemosyne*, se sintetiza esta idea sobre el final de los héroes de estilo mixto advirtiendo que la gestualidad de Pollaiuolo se exhibía sin ser “(...) importunada por ninguna armadura de caballero borgoñón” ya que sus lienzos exponían los trabajos de hércules con un irresistible entusiasmo *all’antica* (Warburg, 2010, p. 5). Conforme a este uso liberado del temperamento antiguo, en los albores del siglo XVI también ubicó Warburg el regreso de Perseo a su “genuina figura antigua” como imagen celeste en el techo de la Sala Peruzzi en la Villa Farnesina. Allí, el héroe aparecía vestido de soldado clásico sometiendo a la medusa por la cabeza a punto de decapitarla como en las esculturas y vasos griegos (Warburg, 2005, p. 514). Aun en el marco de la representación del cielo, como una constelación, Perseo se reconvertía a su imagen de héroe joven en la plenitud física. En esa misma década, el “*pathos* heroico del guerrero” alcanzaba su consagración en las batallas ecuestres de Leonardo y Miguel Ángel (Warburg, 2005, p. 406).

Este momento de triunfo, alejado de la experimentación del siglo anterior, resultó en la literatura del autor un lugar peligroso, pues auguraba el agotamiento y los excesos. Warburg creía que el uso indiscriminado de las *Pathosformel*, perpetrado por los héroes del barroco, convertía el *pathos* heroico en una convención vacía. En una conferencia de 1914 señaló el *summum* y el agotamiento de la figura heroica revivida en *La batalla de Constantino* (c. 1520-24) de Giulio Romano, donde prácticamente todos los soldados e incluso el emperador mismo decapitaban y aplastaban al ejército de Majencio en un terrible combate como si fueran violentos héroes antiguos, más paganos que cristianos (**Fig. 6**). De acuerdo con Gombrich (1992), el fresco horrorizó a Warburg, puesto que en las violentas figuras comprobaba cómo los excesos del patetismo destruían una sensibilidad que había tenido especial cuidado en mantener el equilibrio y la medida. En la lejanía quedaba la apuesta de Piero della Francesca ante el mismo episodio. El academicismo del discípulo de Rafael, con salvajes decapitaciones y asesinatos, estaba vacío de conflicto y el tema del triunfo de la cruz ya resultaba casi una excusa para exhibir la maestría del artista: “(...) los cascos de los caballos del feroz ejército que galopaba en los muros de las estancias con el pretexto de la victoria de Constantino” (Warburg, 2010, p. 6).

Con esta imagen de patetismo desatado, la larga transición entre el San Jorge medieval y el Hércules revivido había terminado. Sin embargo, la complicada e incompleta genealogía que Warburg elaboró con un erudito esfuerzo intelectual no parecía más que comenzar. Sus avances, por otra parte, tampoco le ofrecieron un tranquilizante bálsamo de reconocimiento iconográfico, sino un aporte clave para la comprensión de “procesos cíclicos más generales de la historia de las imágenes” donde los héroes resultaron una pieza fundamental (Warburg, 2005, p. 403).



Figura 6. Batalla de Constantino contra Majencio o Batalla del Puente Milvio (Giulio Romano, 1520-24), Sala di Constantino, Palacio vaticano

De Áyax a Napoleón. El *pathos* heroico en el *Atlas Mnemosyne*

En cierto sentido, el *Atlas Mnemosyne* es el intento inconcluso de Warburg por presentar esos procesos cíclicos que sus artículos estudiaban con extraordinaria erudición y especificidad. En la críptica introducción a la última versión del proyecto, Warburg explicaba que con su acopio de imágenes “(...) Mnemosyne quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento” (Warburg, 2010, p. 3). Este particular *inventario* definía su propio espacio móvil de agrupamiento visual a partir de una sensibilidad polar en clave nietzscheana, donde las emociones que guardaban los *dynamogramas* se ordenaban “entre el frenesí orgiástico de Dionisio y el triunfo del emperador romano” (Warburg, 2010, p. 5). A su vez, el intento del *Atlas* era el de ampliar aquellas investigaciones preliminares y rastrear las derivaciones de este *pathos* antiguo a lo largo de la cultura euroatlántica aún más allá del Renacimiento. Con esto en mente, los innumerablemente modificados paneles introductorios ensayaban un inventario de formas “demostrablemente preexistentes” cuyo uso posterior por parte de los artistas también se presentaba aquí entre dos propuestas en tensión. Por un lado, aparecían las imágenes distanciadas moderadamente con el pasado, elaboradas por artistas cercanos al realismo contemporáneo de Piero della Francesca. Por el otro, imágenes donde el acercamiento a la reanimación del *pathos* antiguo iba *in crescendo*, desde las ninfas de Botticelli hasta los héroes de Rafael y más allá. En ese sentido, en tanto catálogo de *Pathosformel*, la propuesta de *Mnemosyne* exponía un abanico de emociones humanas presentes en el lenguaje de la gestualidad antigua en toda su polaridad trágica, “desde la resignación pasiva hasta el triunfo activo” (Warburg, 2010, p. 5). Varios especialistas ya han señalado que la lectura de este *Atlas* warburguiano es tan lineal como transversal y que las imágenes en los paneles se asocian entre sí en una compleja contigüidad aun entre los que plantean una relativa autonomía temática (Didi-Huberman, 2002).

Considerando válida esta lectura, el periplo de los héroes –como el de las ninfas– se apoya en esta visión transversal en pos de reconectar las referencias warburguianas a través del desencadenamiento o distanciamiento del *pathos* heroico, al tiempo que indica algunas proyecciones de esta misma sensibilidad más allá del Renacimiento.

En el *Atlas*, la genealogía insinuada en los artículos académicos se presenta ampliada y rebatida por otras imágenes. Por ejemplo, la mencionada pesquisa por la figura de Perseo, con la que Warburg llegó a identificarse personalmente, resume en sus apariciones los dos intereses generales de la obra final: la pervivencia de los motivos antiguos y el tema astrológico (Gombrich, 1992). La imagen del héroe aparece en varios paneles, señalando sus transformaciones a lo largo del tiempo: la tradición heroica de la lucha contra el monstruo (panel 4), la fuente astronómica de la que proviene su lugar en el cielo como una constelación (panel 2), la derivación y confusión de su imagen en el arte de la iluminación árabe (panel 20), el indescifrable Perseo de Ferrara (panel 27) y finalmente su reaparición como héroe antiguo, matador de monstruos, en el Alto Renacimiento (panel 40, **Fig. 7**). De este modo, toda la genealogía que Warburg había tardado años en estudiar se presenta en el *Atlas* dispuesta en una línea de tiempo diacrónica pero hecha *de saltos* a través de las imágenes interconectadas y repetidas que sostienen un ordenamiento sin centro ni cronología representativo de sus ideas sobre la pervivencia de la gestualidad y sensibilidad antiguas.



Figura 7. *Perseo matando a la medusa* (Baldassarre Peruzzi, 1510-1511) Sala Peruzzi en la Villa Farnesina

Con ese espíritu, los primeros ocho paneles donde se encuentran las bases antiguas de estas fórmulas exponen las fuentes directas de la pintura del Renacimiento. En el panel 2, dedicado a representaciones griegas del cosmos, Warburg ubica a la mencionada figura de Perseo y en el 4, cuyo centro son las imágenes de modelos antiguos de la lucha, aparecen los trabajos de Hércules y la ascensión de Faetón en sus versiones antiguas. En el 5, la genealogía continúa con gestos mortuorios opuestos al combate y el triunfo: la muerte de Penteo, en una imagen proveniente de un friso de Pompeya, y la fuente del relieve con el traslado del cuerpo sin vida de Meleagro de la tumba de Sassetti. Por su parte, el panel 6 trae a la palestra a dos héroes homéricos, Áyax y Aquiles, que complejizan aún más las dramáticas fuentes de los dinamogramas. El primero aparece en un relieve a propósito de la brutalidad del *pathos* antiguo del raptó, ejemplificado por el violento secuestro de Casandra perpetrado por el héroe aqueo durante el saqueo de Troya (**Fig. 8**). Esta imagen de sumisión violenta, donde el trágico personaje hiende una rodilla sobre el torso de la adivina y tira de sus cabellos, reaparecerá en numerosas ocasiones, siendo central en el pensamiento warburguiano. El segundo es una referencia a la tesis de Botticelli a través de un fresco de Palmira (s.III) que muestra a Aquiles disfrazado de mujer para evadir la guerra de Troya en tanto fuente clásica que Botticelli utilizó para sus ninfas (Warburg, 2010, p. 25).



Figura 8. Relieve con Áyax y Casandra (c. siglo I a.C) Galleria Borghese, Roma, Italia

Por otro lado, el tema de la ascensión triunfal de los héroes al cielo se retoma en el panel 7, aunque alejándose del problema astrológico para adentrarse en tres ceremonias del triunfo caras a la sensibilidad imperial romana. La primera es la imagen del jinete que arrolla a sus enemigos con su caballo como demostración de superioridad, recuperada de un relieve de Trajano derrotando a los dacios, reubicado en el siglo IV en el arco de triunfo de Constantino (**Fig. 9**). Para Warburg, era este un ejemplo maestro de los modos de la pervivencia de la Antigüedad y de su heroísmo violento. En la introducción a *Mnemosyne*, explica que el significado antiguo del relieve se invirtió durante la Edad Media, pues la idea de heroísmo triunfal que presentaba no era compatible con la sensibilidad del período. Lejos de aceptar la representación violenta del triunfo militar pagano, para los cristianos la imagen evocaba la piedad del emperador que frenaba su caballo ante el pedido de una mujer por la vida de su hijo muerto en la batalla, en “(...) el intento más sutil de transformar el *pathos* imperial, mediante una inversión energética de sentido, en piedad cristiana” (Warburg, 2010, p. 57). Como demostraba el *Atlas* más adelante, el Renacimiento había logrado devolver la emotividad antigua en la representación de esa imagen terrible de la victoria sobre los enemigos.



Figura 9. Trajano derrotando a los dacios (113 a.C) Arco de Constantino, Roma, Italia

La segunda expresión del triunfo se trataba de un detalle presente en la *gemma augustea* (s. I a.C.) y recuperaba la importancia de la ceremonia del alzamiento de la columna de homenaje como expresión de victoria y su emplazamiento en el territorio conquistado. Una imagen que tendría importante eco en el *Juicio Final* de Miguel Ángel.

Finalmente, la tercera fórmula triunfal que evoca el panel es la ceremonia pagana del alzamiento del vencedor sobre un escudo, que Warburg introduce a partir de un manuscrito bizantino. Cerca de este, ubica la *Apoteosis de Napoleón* pintada por Andrea Appiani en 1808, una imagen neoclásica que responde a esta misma sensibilidad, con un entronizado Napoleón que se alza sobre una plataforma sostenida por dos figuras aladas. Con esta imagen aparece en el *Atlas* el primer héroe anacrónico que proyecta los ecos de la emotividad antigua hacia el siglo XIX.

Por su parte, el panel 8, el final del espacio dedicado a las fuentes antiguas, presenta una fórmula heroica central. Entre muchos otros temas, las imágenes regresan a la postura del Áyax del rapto, para asociarlo con la que exhibe un relieve de Mitra en la ceremonia del sacrificio del toro (*Mithras Tauróctonos*). Aunque el héroe griego se encuentra perpetrando un acto sacrílego al violar a la hija de Príamo y, por el contrario, el sacrificio mitreo del toro es el acto sagrado en el centro del culto de esa religión, la morfología visual de ambas imágenes es prácticamente la misma. Sobre este tema, un joven Warburg identificó, a propósito del combate entre centauros y lapitas en las metopas del Partenón, una expresión patética del máximo esfuerzo en el combate que vuelve a aparecer en este panel del *Atlas* (Gombrich, 1992). La fórmula muestra como el héroe inmoviliza a la víctima con la rodilla sobre su torso y sujeta la cabeza o los cabellos del enemigo con sus manos. Sería Fritz Saxl quien continuaría esta pesquisa presentada en el *Atlas*, ubicando el nacimiento de esta popular fórmula del máximo esfuerzo en el combate entre los siglos VI y V a.C, en los talleres de Delfos y Olimpia. Con toda la ambivalencia del caso, la fórmula de sumisión que se presenta en el panel sería una de las más invariables en la historia de las imágenes (Saxl, 1989). La postura jamás perdería actualidad y aparecería en numerosos frescos del Renacimiento a propósito de algún enfrentamiento hercúleo (panel 45). La representación de la ascensión, el triunfo, el rapto, el combate y la muerte eran algunos de los temas donde la fisonomía antigua de los héroes había prestado servicio a la nueva sensibilidad del Renacimiento.

Por otra parte, los paneles siguientes tratan sobre aquellos artistas que no recurrieron al *pathos* antiguo para representar la vida en movimiento. Las batallas de Ucello (paneles 28 y 29), donde los héroes aún son caballeros de armadura, y las de Piero della Francesca, que Warburg referencia aquí con el título “monumentalización y distanciamiento”, expresan la sensibilidad contemporánea del estilo antipaganizante del Primer Renacimiento. En la misma línea, el panel 33 hace referencia a la heroicidad medieval y a un tipo de ilustración mitográfica alejada también del estilo antiguo pero cronológicamente contemporánea a los pintores arqueologizantes. En las páginas de estos manuscritos tardo-góticos, Teseo viste armadura, Orfeo toca su lira en una corte borgoñona y Paris y Helena se asemejan de nuevo a personajes del amor cortés. En este mismo panel, un poco alejado de los manuscritos, se ubica un mosaico de la Catedral de Otranto que introduce la fuente medieval del cuento de la ascensión de Alejandro al cielo. En el panel siguiente, el 34, se reproduce el ya mencionado tapiz con las tres historias del rey macedonio que Warburg utilizó para presentar la influencia de los temas antiguos en contextos flamenquizantes.

Finalmente, en los paneles que siguen se recuperan las fórmulas patéticas del inicio del *Atlas* y el proceso de aparición, aceptación y triunfo del temperamento antiguo que reseñaban los primeros paneles. El 37 constituye un panel central para la retórica del *pathos* heroico, ya que uno de sus títulos es “penetración de la Antigüedad como escultura” refiriéndose a las grisallas en tanto esculturas pintadas que acercan las referencias clásicas sin reanimación (Warburg, 2010, p. 65). En contraste con estas imágenes, el Hércules triunfal de Pollaiuolo y varias escenas de rapto protagonizadas por el héroe aparecen para mostrar la liberación de este distanciamiento, señalando además el uso de los dinamogramas presentes en el rapto y el combate que

presentaban Áyax y Mitra. Siguiendo esa línea, un dibujo para el monumento de Francisco Sforza (c. 1485) de Pollaiuolo recupera directamente el triunfo ecuestre de Trajano, todavía incluyendo a un enemigo vencido debajo de su caballo. El panel 40, por otra parte, expone la irrupción del temperamento antiguo revivido y sus inevitables excesos ya sin limitaciones. Entre las imágenes que aparecen, el grabado de la matanza de los inocentes de Marcantonio Raimondi vuelve a mostrar el patetismo desenfrenado que Warburg supo encontrar en la versión de Ghirlandaio. El 41 continúa con el triunfo de la retórica antigua y su influencia en los pintores del norte, con el ejemplo de Durero. También en este punto se recupera la identificación de los héroes como símbolos de la humanidad-emancipada aquí representados por una medalla renacentista con un Hércules como *vitiorum dominator*. En el panel 42, Penteo y Meleagro regresan para señalar la expresión patética del lamento por el héroe muerto. Entre las imágenes se reproducen el lamento fúnebre de la *pietà* de Luca Signorelli y, de forma consagradoria, un esquema de la sepultura de Cristo de Rafael, prácticamente calcada del lamento por Meleagro (**Fig. 10**). Finalmente, en el 55, la morfología del cuerpo heroico en reposo contemplativo orientará el hallazgo más extraordinario del último Warburg: la correspondencia exacta del *déjeuner sur l'herbe* de Manet con un grabado que representa el Juicio de Paris de Marcantonio Raimondi, realizado a partir de una pintura de Rafael que, a su vez, se inspira en una fuente antigua. Una imagen que al tiempo que revela la fuerza de la retórica antigua recupera el gesto disruptivo de un pintor con el que, para muchos, empieza la modernidad.



Figura 10. *El descendimiento de Cristo* (Rafael, 1520) Galería Borghese, Roma

San Martín, Superman y el Che. La postvida del mundo heroico

Los apartados anteriores intentaron aproximarse a una genealogía del tema heroico a partir de las ideas desarrolladas por Warburg en sus artículos y en el *Atlas* a propósito de la pervivencia de la Antigüedad en la historia de las imágenes. Desde el San Jorge de armadura de placas de Donatello al regreso del Hércules semidesnudo que combate a la hidra de Lerna de Pollaiuolo hay apenas cien años, sin embargo, el cambio visual y estético resulta descomunal. El regreso de los héroes durante el Renacimiento, aun considerando las brillantes ideas de continuidad y tensión que Warburg elaboró entre el medioevo y los siglos venideros, resultaba para el autor el triunfo de un cambio de paradigma gigantesco. El regreso del patetismo para contar historias de hazañas, muertes, raptos y triunfos volvió a desencadenar esa obsesión por la representación del cuerpo, la belleza canónica de los griegos y la violencia sagrada de los ritos paganos en el imaginario visual. Gombrich, con un planteo muy warburguiano, comparaba en su *Art and Illusion* (1960) cómo tras la enorme influencia de las imágenes milenarias de poca variabilidad visual del arte egipcio, la estatuaria griega había pasado del arte arcaico al clásico y después al helenístico en apenas unos quinientos años. Era para el autor la influencia de Homero y la humanidad de su poesía el acontecimiento central que había despertado a las estatuas y las había incitado a moverse de una manera nueva. La heroicidad de un Gilgamesh, cuya gesta épica enumera batallas y victorias sobre ciudades genealógicamente como si fueran cualquier otro hecho, fue fielmente representada en magníficos relieves planos de estilo egipcio. Por otra parte, el canto VI de *La Ilíada* en el que Héctor y Andrómaca se despiden antes de la batalla y el príncipe troyano se quita el casco porque su hijo horrorizado no lo reconoce y se asusta de su terrorífico aspecto, evidentemente, responde a una sensibilidad épica diferente. Esa misma sensibilidad, la homérica, que es el nacimiento tradicional del movimiento, la tragedia, el combate, la ternura y la risa en la poesía euroatlántica, es la que animaba para Gombrich la gran revolución de la escultura griega y, *mutatis mutandi*, el deseo que Warburg intuía en la búsqueda del siglo XV por devolver el “talante antiguo” a las imágenes. En otras palabras, Homero necesitaba de un Fidias para verse fielmente representado en imágenes y esa misma sensibilidad requería de Botticelli, Poliziano y Ghirlandaio para recuperar su antiguo aspecto visual.

Por otra parte, es importante recordar que al abandonar los héroes la morfología caballeresca recuperó una animación perdida tras un siglo de prohibiciones religiosas, pero también abrazaron una celebración violenta de la guerra y la muerte. En ese sentido, la aversión de Warburg por la pintura de Giulio Romano sobre Constantino recupera una sensibilidad antibelicista y antitriunfalista que rechaza la glorificación épica. Atendiendo a este punto, es muy probable que la obra warburguiana esté afectada enormemente por los horrores de la Gran Guerra que tantos estragos causaron en la psiquis del historiador hamburgués y por el inicio del trágico *revival* del mundo pagano que se orquestó en Italia, España y, especialmente, Alemania apenas después de su muerte.

Sin duda durante el siglo XX, antes y después de la I y la II Guerra Mundial, el periplo de los héroes siguió transformándose a pesar de los signos de agotamiento que

Warburg intuía llegaban con el Barroco. En ese sentido, aun bajo una apariencia historiográfica y erudita, el gesto de Warburg puede considerarse un gesto eminentemente político, casi como si el *Nachleben* fuera tanto una teoría de la imagen como una advertencia de sus dádivas y horrores. Si consideramos que el interés del autor no giraba en torno a una semiología genérica aplicada al arte, sino a la naturaleza de la comunicación y transformación de los signos a través del tiempo, las venas abiertas de su metodología no deberían cerrarse nunca (Forster, 2005, p. 12).

Atendiendo a este punto, es preciso recordar que la morfología que le sirve a un héroe para someter a un monstruo es la misma que la pintura de Ghirlandaio usa para contar un relato visual sobre el asesinato de niños, mujeres y mártires. Y que esa misma gestualidad invariable viene, indistintamente, de un relieve antiguo donde Áyax perpetra un acto de ultraje y de otro donde Mitra sacrifica un toro sagrado. En esa misma línea, el gesto triunfal del relieve de Trajano a punto de aplastar a un enemigo, una vez un símbolo de piedad, se replica en la estatua de Carlos IV de España en el centro histórico de la Ciudad de México, aunque bajo los cascos del caballo, en lugar de un vencido, tiene un carcaj de flechas representando la conquista de los pueblos americanos. Bajo la misma retórica imperial del triunfo se puede trazar una línea entre el emperador romano y Napoleón y llegar a nuestro San Martín, a Bolívar y a todo general al que la memoria de alguna nación haya dedicado un monumento ecuestre, a veces acompañado incluso de la Victoria alada de los romanos. Por su parte, una imagen de Hércules combatiendo con un monstruo como epítome de la humanidad-emancipada en un relieve del siglo III a.C o en un fresco del XVI, se asemeja fácilmente a las secuencias de acción con las que el cine *mainstream* de superhéroes contemporáneo intenta conmover la sensibilidad épica de los espectadores. Una sensibilidad que aguarda expectante el cumplimiento de una hazaña imposible que además suele implicar también la rúbrica sacrificial del heroísmo cristiano.

Las libertades del *Atlas* proveen la capacidad de *hacer serie* entre estos ejemplos mencionados a propósito del tema heroico. Lo monstruoso y lo bello, lo antiguo y lo moderno abandonan sus lugares para confirmar su secreta y conflictiva asociación que se revela en la morfología de las imágenes. Como ha señalado Eduardo Grüner (2017), la representación tiene un elevado y sofisticado estatuto de ficción, cuyo éxito empático promueve la pervivencia y el éxito de las *Pathosformeln*. Sin embargo, la trans-esteticidad del pensamiento warburguiano desborda esta ficción evidente que une los ejemplos mencionados. Como en el teatro griego, parte de la verdad catártica se revela a través de la exageración gestual de la revelación del *fatum* del personaje en cuestión. La monstruosidad y la belleza de las imágenes heroicas recuperan algo de este problema, pero a pesar de construirse en los términos de una mitografía ficcional, no son necesariamente una *mentira*.

En ese sentido, el gesto heroico de Perseo decapitando a la medusa como acto de justicia y como salvaje inclemencia entre los soldados de Constantino que pintó Rafael, emparentado con la ninfa-descabezadora, la Judith de Holofernes, está tan cerca de una convención visual como de los conflictos milenarios y eternos entre Oriente y Occidente, donde la imagen de la justicia divina, el terrorismo y la tragedia se acercan a la misma morfología. Del mismo modo, la clemencia que pide Orfeo cubriéndose la

cara ante el inminente golpe de las ménades en un grabado de Durero es la misma que se observa cuando en una manifestación reprimen y golpean a una persona rendida que pide que su tortura se detenga.

Finalmente, el gesto que hermana el lamento de Meleagro con el descendimiento de Cristo sirve ahora para cerrar este ensayo sobre los héroes warburgianos. Si bien Marat, Patroclo, el Che Guevara o Superman confirman su muerte de la misma manera: dejando caer su cansado brazo a un lado de su cuerpo, esta teatralidad antigua pervive quizás porque muestra, entre los vivos, a aquel que ha dado su último respiro. Cuando el fotógrafo Héctor Zolile Pitso retrató los horrores del Apartheid de 1976, captó la imagen de un padre que camina con su hijo sin vida en brazos. Sin sorpresa, los gestos de todas las personas que en esa foto espontánea aparecen se emparentan directamente con la escena que cuenta el deceso de uno y todos los héroes (**Fig. 11**).



Figura 11. Fotografía del Apartheid (Zolile Pitso 16 de junio de 1976)

Quizás, la búsqueda por hallar aquellos *dynamogramas*, aquellos “trazos de la vida en movimiento” que interesaron a Warburg, continúa activa precisamente porque la ficción-verdadera de las imágenes sigue siendo aquello que se antepone al mundo con sus bellezas y sus horrores y lo hace soportable o imaginable cuando ya no queda más que el lamento.

Con respecto a los héroes, la advertencia de *Mnemosyne*, de la memoria, es contundente: la herencia de la Antigüedad no se trata de una tradición estática y la sensibilidad heroica es una cuestión de perspectiva, siempre provista de una peligrosa ambivalencia. Como dijo Warburg alguna vez: *Toda época tiene el Renacimiento de la Antigüedad que se merece*. En la misma rúbrica agregamos ahora: *toda época tiene los héroes que se merece*.

Referencias

- BOAS, Franz. *Race, Language and Culture*. Nueva York: Macmillan, 1940.
- BURUCÚA, Emilio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CENTANNI, Mónica. “Per una cronologia warburguiana del Rinascimento”. En: *Schifanoia. A cura dell'istituto rinascimentale di Ferrara* (pp. 133-149). Roma Fabrizio Serra, 2013.
- CHECA, Fernando. “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)”. En: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2002.
- FORSTER, Kurt. “Introducción”. En: WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- GARCÍA MAHÍQUES, Fernando. *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- GRÜNER, Eduardo. *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política “warburguiana” en la antropología del arte*. Buenos Aires: FILO, UBA, 2017
- PEDERSOLI, Alessandra. “Riemersione, infezione (afflezione, invasione/protagonismo, ritorno, Figure en Grisaille en el Bilderatlas di Aby Warburg)». En: *Engramma 100. La tradizione classica nella memoria occidentale*. Disponible en: <http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1160> (acceso 24 de febrero de 2018).
- RUVITUSO, Federico. “A prudente distancia. Aproximaciones al concepto warburguiano de grisalla”. En: *Armiliar N° 1* (pp. 13-33). Papel Cosido: La Plata, 2017.
- SAXL, Fritz y PANOFKY, Edwin. *Mitología clásica en el arte medieval*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2016.
- SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- SEZNEC, Hans. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1983.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- WARBURG, Aby. *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno, 2014.