
**(D) INTERPRETACIÓN DEL
OBJETO ARTÍSTICO**

1. LOS NIVELES DE SIGNIFICADO DEL OBJETO ARTÍSTICO

Desde la primera investigación publicada de Aby Warburg, *El Nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli. Un examen de los conceptos sobre la Antigüedad en el Renacimiento temprano italiano* (1893)¹², se revela su temprano interés en tres aspectos de la significación de estas obras pictóricas: es evidente su interés por el «movimiento expresivo» que anima las figuras representadas por el pintor, su atención hacia la «imaginaria mitológica» que constituye su tema —y les da su carácter especial al ser las primeras pinturas monumentales con esta temática— y por último, su manifiesta preocupación por conocer la «concepción de la Antigüedad» propia de Botticelli y de su entorno social y cultural, que estas pinturas transmitían. Con lo cual constatamos que su interpretación de la obra de arte, o enfoque crítico, se dirige a aquellos aspectos señalados como los tres «niveles de significado» de toda obra artística¹³, y en una lectura atenta encontraremos que estos tres niveles, que se refieren a su «forma», «tema» y «contenido», resultan insoslayables en sus investigaciones de diversas obras de arte¹⁴.

Estos tres niveles de significado pues caracterizarán el enfoque interpretativo del iniciador de los estudios iconológicos y son la característica reconocida de estos estudios¹⁵, pero resulta interesante señalar que el análisis de los objetos artísticos que realiza Warburg es más profundo y no solo trasciende a la visión formalista o abstracta, priorizando el concepto de «imagen» sobre el de «forma», al dirigirse a los diversos niveles de significación de la obra de arte, sino que diferenciará al interior del primer nivel, es decir en su consideración de la «forma», diferentes grados de vinculación de esta con la realidad, que también podemos considerar diferentes grados de abstracción.

¹² Tesis que fue presentada a la Facultad de Strasbourg el 3 de diciembre de 1891, y aceptada para el grado de Doctor en Florencia el 5 de marzo de 1892; publicándose en 1893.

¹³ A los cuales se refiere Ernst Panofsky, en su «definitiva concepción del método iconológico» (Chicago, 1955, 40).

¹⁴ Panofsky nos dice que: «Todo aquel que se encara con una obra de arte, ya sea que la vea en el museo, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma formalizada, la obra (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido» (Panofsky, 1955, 31, 47-49).

¹⁵ Lo cual es corroborado por Carlo Ginzburg cuando señala que Warburg vinculaba esencialmente en el análisis estos tres aspectos de la imagen artística (Ginzburg, 1998, 56).

1.1. La Forma

La forma artística como representación de la realidad

Las investigaciones de Warburg suponen una «descripción preiconográfica» de las obras, es decir el reconocimiento de su «significación primaria» de la cual son portadores los «motivos artísticos»¹⁶, de esta manera, en su estudio sobre el «Nacimiento de Venus» de Botticelli [figura 1], Warburg se refiere con particular énfasis a la representación de la figura humana y sus acciones, así como a la vestimenta de los personajes¹⁷, pero además prestando particular atención a determinadas formas accesorias como al «*florante caballo*» de las Horas, y a la tan cercana repetición de «*formas accesorias en movimiento*» (1893: 91-93, 95).

Esta demostrada alusión a los «motivos fácticos» aparentemente irrelevantes de las obras de arte se inicia en una intrínseca actitud inquisitiva: su particular interés por aquellos rasgos formales que contradicen a la que —hasta ese momento (y desde Vasari)— era considerada la característica fundamental del arte renacentista, esto es, la búsqueda de conquistar la realidad, es decir la consideración del proceso histórico artístico renacentista como un progreso constante hacia la representación naturalista. Como hemos visto, los rasgos formales que están en la base de su atención por los diversos elementos de la «significación primaria o natural», son aquellos caracterizados por «...el estilo lineal dibujístico y nervioso, el arabesco boticeliano típico de sus figuras en movimiento...» (Chacra, 1985: 44). Tal interés por el movimiento de la forma artística está intrínsecamente relacionado a su concepto de arte, pues —coincidiendo con la teoría de la «*Einflutung*»— encontramos que en Warburg «...la importancia del movimiento tiene muy claros paralelos con el énfasis de Visser en la proyección empánica de la experiencia corporal en el objeto...» (Rampey, 1997: 48).

También se ocupa en su análisis, de los «motivos expresivos», de esta manera, en su estudio del retrato del «Juicio Final» de Memling [figura 2], señala la «*fuera expresiva elemental*» en los gestos de los condenados, que contrasta con la «*serena sumisión*» de los benditos; y encuentra que el mismo pintor comunica «*el aire de pensativa desilusión*» del joven Benedetto Portinari (1902b: 288, 293)

16 Sobre el concepto de los «motivos artísticos» y sus clases véase (Panofsky, 1955: 45).

17 Alentándose en la descripción de minutos detalles sobre el peinado y las adornos que lo complementan, accesorios de la indumentaria, como enroscos, los pliegues que muestran las sisas, sus botones, calado, etc. Debemos añadir que su particular atención por los vestidos y ornamentos tiene raíces en O. Sengier, quien las considera en el origen de las formas plásticas (Fleury, 1893: 27); y también en la importancia que les otorga T. Czerka en su «*Schrift malerei*» (1881).

[figura 3]. Este interés por la significación expresiva transmitida a través de la figura humana, puede abundantemente las pesquisas warburgianas, en su *Estudio sobre el arte del retrato y la burguesía florentina* (1902) —refiriéndose esta vez a los matices psicológicos de los individuos— señala la agudeza para retratar los diferentes temperamentos que encontramos en Ghirlandajo, particularmente en los retratos del «*Circulo de los Médici*» insertos en su fresco de la «*Confirmación de la regla franciscana*» en la Capilla Sassetti de Santa Trinita [figura 4]. Aludiendo a la «*calmada expectativa*», la «*benévola condescendencia*», la «*expresión de superioridad*», y la «*trónica agudeza*» de Lorenzo de Medici, o refiriéndose en el mismo estudio, a la «*expresión infantil*» del futuro papa León X, así como a la «*melancolía*» y «*amargura*» de Luigi Pulci (1902a: 191-192, 194, 198).

Pero no es una superficial búsqueda de lo anecdótico, sino que está también (como su interés por los motivos propios de la significación fáctica) relacionado a sus premisas teóricas, pues esta atención de Warburg por la expresión emocional en el arte, es herencia del pensamiento neoclásico, siendo el Laocoonte (1769) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), una obra que plantea específicamente este problema en las artes visuales (Comberch, 1970: 35), problema que deja como tema de reflexión de la historiografía artística decimonónica.

La pertinencia interpretativa de este enfoque en torno a la figura humana, su movimiento y sus matices expresivos para el estudio del arte cuatrocentista, la corrobora en el marco de la historiografía artística más reciente, otro estudioso de la corriente iconológica, Michael Baxandall, quien al referirse a este arte dice que la individualidad de las figuras radica mayormente en su movimiento, añadiendo que la búsqueda de comprensión de este movimiento nos lleva a la cuestión acerca del contenido de las pinturas (Baxandall, 1972: 56, 60). Planteando la cuestión que como veremos, está omnipresente en los trabajos de nuestro autor y hacia cuya respuesta se dirigen las «descripciones preiconográficas» con que inicia sus interpretaciones de los objetos artísticos.

Realismo y abstracción

Como he señalado antes, en el trabajo de Warburg se proponen —implícitamente— los llamados «tres niveles del significador», en cuanto realiza un análisis del objeto artístico que transita desde sus aspectos formales, hasta los históricos, pasando por los temáticos. Es decir que su interpretación —cuyo primer estadio estamos en este punto estudiando— consiste en un enfoque que lleva desde los aspectos aparentemente menos comprometidos con la especificidad en que están inmersos, hasta los inherentemente históricos.

Pero además al interior del aspecto que hemos denominado específicamente «formal» de las obras de arte, percibe tres diferentes aspectos, manifestando en este caso inicialmente su interés por aquellos más condicionados por los aspectos convencionales y conceptuales, es decir por los «motivos» en sí como representaciones de objetos de la realidad, hasta los aspectos «compositivos» es decir la interrelación entre los componentes de la obra artística o «motivos» (la sintaxis de la obra en términos abstractos), pasando por las «formas de representación», es decir aquellas rasgos formales en los cuales un artista expresa su visión de la realidad —o su concepto de aquella— (la semántica de la obra). Y nuestro autor discierne explícitamente, estos tres niveles de relación de la representación con la realidad representada, particularmente en un comentario sobre el arte decorativo de los «cassone» dice:

«Lo que da a este arte decorativo su indudable atractivo no es su valor artístico intrínseco, o el romance de su asunto temático, sino la vigorosa función con la cual registra los placeres festivos de vivir, tomando antiguas batallas y triunfos poéticos como pretextos para la pompa» (1902b: 282).

Texto en el cual además de referirse a un «valor artístico intrínseco» (aludiendo a sus principios compositivos), lo diferencia del «asunto temático» (motivos) y del «registro» de los motivos de la realidad (principios representativos).¹⁸ Consideración en la cual por cierto no coincide con autores como Schmause o Riegl, quienes al plantear un «significado artístico real» proponen interpretar las obras artísticas y/o arquitectónicas, aisladas de sus «funciones contextuales» y «significados contingentes», y quienes al priorizar el carácter «irreductible» o «autónomo» del arte se inclinan a una visión abstractamente «formalista» de este (Podro, 1982: 77, 22).

Warburg plantea así, lo que denomino otros niveles de abstracción de la forma en las obras de arte, o dicho de otra manera «tres niveles de conexión de la forma con la realidad», atendiendo a la doble necesidad que encuentra Margaret Iversen en la epistemología warburgiana de conexión / separación entre mente y experiencia, lo cual es en última instancia no solo lo que lo diferencia de los enfoques purovisibilistas (abstratos) que privilegian unilateralmente la separación

(Iversen, 1993: 545), sino que este planteamiento señala también su mayor amplificación conceptual. La posición warburgiana en este sentido, tiene una visión más amplia de la «forma» artística en sí, manifestando inicialmente su interés en los aspectos formales más condicionados por lo convencional y lo conceptual (los «motivos» como representaciones de objetos de la realidad), luego en aquellos rasgos formales en los cuales un artista expresa su visión de la realidad (los «principios de representación»), y posteriormente en aquellos aspectos más «abstratos» (los «principios compositivos»), que constituyen por excelencia el tema de estudio del mencionado purovisibilismo, el cual, negando la «minuciosidad» como valor artístico, considera que el lenguaje artístico solo puede ser estudiado en términos antimaterialistas.¹⁹ Por todo lo señalado podemos afirmar que el enfoque hermeneúico de Warburg es más abierto y comprensivo que el del formalismo de la «*quarantadadad*», y que prioriza en su comprensión del objeto artístico, el concepto de «imagen» sobre el concepto de forma pura.

Al respecto, ya hemos visto como se encarga Warburg de los «motivos artísticos» («facticos» y «expresivos») en sí, ahora veremos el modo en que los otros dos aspectos de la forma (los aspectos que se identifican con aquellos que priorizan los enfoques «formalistas» o «purovisibilistas» en sus caracterizaciones de las obras y de los estilos artísticos (y que aquí hemos llamado la «forma pura») son asumidos por sus estudios en cuanto «Principios de representación» y luego en cuanto «Principios compositivos». Es decir primero como manera en que los objetos y acontecimientos (motivos facticos y/o expresivos) se expresaron por medio de formas en diversas condiciones históricas, y luego como las interrelaciones formales que se establecen entre los «motivos» artísticos. Debemos señalar no obstante, que los estudios de Warburg, no pierden de vista que incluso estos aspectos formales, tienen un componente convencional²⁰, resultando en consecuencia este aspecto convencional, es decir cultural, el fundamento teórico de su idea de arte, desvirtuando toda identificación simplista entre la iconología y la «pura visualidad», tal como la planteada por Joseph Maria Montaner (Montaner, 1999: 54 ss.).

Los «Principios de representación» son fundamentales en los estudios de Aby Warburg, pues en estos prima la visión del arte en cuanto representación de la

18 Cabe aceptar que en esta interpretación que hago del uso de Warburg puede haber una sutil confusión con los «elementos» de la «significación secundaria», pero debemos recordar en primer lugar que Warburg no los sistematiza el uso de los términos, y por otro lado, que cuando se refiere a esta «significación secundaria» se refiere más bien a «conceptos» y no a «objetos reales» «re-presentados».

19 El «purovisibilismo», nos dice Arnau Pozo, «se abreá programáticamente contra el dogma mínimo de la «imagen», y considera que la actividad artística obra exclusivamente a los «problemas abstractos» (Pozo, 2000: 66-67). Con lo que aspira al purovisibilismo el luego historiográfico que Domenico Porphyrios señala como principal aporte teórico de Hegel «el abandono del concepto de «artista» a la historiografía artística moderna (Porphyrios, 1981: 1).

20 «... hasta como punto todo arte opera con símbolos y estructuras convencionales o conceptuales...» (Gombrich, 1976: 57).

realidad, y consecuentemente la consideración de los rasgos formales en los cuales un artista expresa su visión de la realidad constituye un criterio de valor.²¹ Ya hemos aludido a los «arabescos boticellianos» de los que se ocupa en su primer trabajo; esta línea ondulante que caracteriza las obras de Botticelli y que no es un hecho aislado (1893: 95), es un «principio de representación» que ocupa prioritariamente la atención de sus estudios. En un inicio este rasgo estilístico tiene para el estudioso hamburgués una connotación negativa, lo que podemos apreciar cuando se refiere a los relieves realizados por Agustino di Duccio para el templo Malatestiano en Rimini, señalando que el artista «*deformó* el cabello y ropas de las figuras con una viveza de movimiento absolutamente «*inquietante*» (1893: 96) [figura 5].

Si bien en la referida afirmación nuestro autor asigna una connotación negativa a estos rasgos formales (al asignar tal connotación al concepto «manierista» en coincidencia con la crítica artística que le es contemporánea), posteriormente —como veremos más adelante— asumirá esta búsqueda por expresar el movimiento a través del «arabesco boticelliano» o «exageraciones del movimiento», como un aporte positivo para la búsqueda de un cambio estilístico; la nueva connotación que asume este rasgo formal para Warburg, puede tener sus raíces en la relación entre este interés y valoración con las preocupaciones propias de la práctica artística de la época. En realidad esta comunidad de intereses está en las raíces del pensamiento warburgiano, pues estos estudios los realiza en el momento del nacimiento del «*Art Nouveau*» (Gombrich, 1970: 66), y consecuentemente se insertan en la cultura de la «*Fin de Siglo*» con la cual este movimiento se relaciona.²² Puesto que la «teoría de la empatía» (la cual se basa en la fusión de lo «*cognitivo*» y lo «*fisiológico*») está en la base de la estética del siglo XIX, en textos como *Sobre el sentido de la forma* (1873) de Robert Vischer y *El problema de la forma en las bellas artes* (1893) de Adolph Hildebrand (Raupley, 1997: 44)²³.

21 Y el valor que atribuye a este aspecto de la trama artística lo señala explícitamente, en su estado sobre la técnica del Palazzo Sforzalesco, en cuanto considera que el «*soprattutto* sentido de realidad» de Cosmè —uno de los autores de los frescos— «*ha prevalso*» sobre la «*religiosa*» Alinari, no artística (1912: 570-01; [Paradey, 1956: 26-28]).

22 Sobre la cultura de la «*Erstlings*» (y para encontrar luego de las evidencias con las propuestas de Westphal véase [De Fazio, 1998: 41-42] y [Chico, 1981: 44]).

23 Cabe señalar —para demostrar la marginación de las propuestas warburgianas de los estudios más severos de la tradición historiográfica artística— que cuando Ravaud De Fazio señala algunas antinomias a esta visión de la tradición historiográfica artística —en el contexto del paradigma «*profesionalista*» — por Wominger en su «*Abstraktion und Endlichkeit*» (1908), el conocido estudio para «*studia*» de Aby Warburg de sus contemporáneos, el pesar de sus temerarias y duras formulaciones al respecto, es como acabamos de ver se dan en 1888, mostrando De Fazio, si no un desconocimiento de su obra, al menos un desconocimiento acerca de su importancia técnica. [De Fazio, 1998: 44-45].

Luego se refiere Warburg a otro «principio de representación» más complejo, a la conquista renacentista de la tridimensionalidad, en este sentido alude a que la pintura italiana alcanza su madurez al adoptar el «*sentido tridimensional de la forma*» propio del alto Renacimiento, tras haber reprimido la «*tendencia ornamental*» del Renacimiento temprano, señalando que debido a la monumentalidad que le otorga la referida «tridimensionalidad»:

«*Las paredes de la Capilla Sixtina son superadas por el hecho de Miguel Ángel*» (1898:162).

Warburg también se refiere a la aparición del espacio renacentista, (que obviamente es consustancial a la referida «tridimensionalidad») caracterizando a este «principio de representación» específicamente por la ubicación de las escenas dentro de un «*espacio unitario*», así como por la utilización de la «*perspectiva*». Esto se encontraba en su estudio *La Crónica pictórica de un orfebre florentino* (1899), donde repasa en que en aquella crónica el artista transforma una secuencia de figuras más bien ornamental en su parte inicial, en «*escenas de género*», ajustadas dentro de un «*espacio unitario*», articulado mediante la «*perspectiva*», que provienen los fondos paisajísticos y/o arquitectónicos (1899: 166), destacando por cierto de esta manera el rol de la arquitectura en la consecución de un espacio pictórico «*verosímil*».²⁴

Otro «principio de representación» del Quattrocento del cual toma nota Warburg es el uso pictórico del reflejo, en cuanto manejo de la iluminación diferente respecto a su utilización —más conocida y estudiada por los historiadores del arte— para el modelado. Con lo cual nuestro autor se sustrae de alguna manera²⁵ a la monopolización que predominará en los enfoques críticos en su época, del análisis estilístico centrado en el espacio y el volumen.²⁶ Este uso del reflejo, y su presencia precursora en el arte flamenco, es apreciado en su estudio de 1901 sobre la influencia del arte flamenco en el arte italiano, cuando refiriéndose al uso que hace Ghirlandajo para su retablo en la capilla Sassetti [figura 6], del grupo de tres pastores del tríptico que Hugo van der Goes pintó para Tommaso Portinari, plantea que:

24 Lo cual, siguiendo estas premisas misioneras, proclaman Arturo Barrios en el contexto de la historiografía artística de fines del siglo XX, afirmando no sólo que los motivos arquitectónicos participan de este cambio en los modos de representación, sino que además afirma que el desmoronamiento de la perspectiva presiona la formación del marco de referencia que previene los motivos emblematizantes en el arte carmenista [Barrios, 1983: 96-70].

25 Podríamos decir que Warburg se sustrae también al predominio del «modelado» aportando un enfoque diferente con una de sus categorías temáticas, concretamente la que se refiere a la «*elictico*».

26 La importancia de estos dos aspectos de la utilización de la luz para la representación pictórica de la realidad la describe Ernst Gombrich. Véase [Gombrich, 1976: 17, 24, 55].

«... Chiaroscuro ha tomado el brillo en el ojo, el cual los artistas holandeses tomaron de los flamencos, y con toda la alegría de un nuevo descubrimiento, se lo ha dado no solo a todas las figuras humanas de esta pintura, ...» (1901: 305).

Warburg atribuye a otro principio de representación, en este caso al *realismo ornamental*²⁶ de ascendencia medieval, el carácter de «*impedimento*» para la liberación de la expresión «a la antigua», como vemos en su *Sobre impresos amorosos en grabados florentinos primitivos* (1905), donde dice:

«... este estilo realista de indumentaria 'alla francese' fue de hecho el más poderoso enemigo de este elevado estilo de emotiva retórica 'all' antica'...» (1905a: 170)

De esta manera se constata que tal factor de expresividad (que como hemos visto se sustenta en el movimiento nervioso y lineal propio del estilo temprano cuatrocenista, y que este adopta de los modelos de la antigüedad) tiene para Warburg una connotación más bien formal que temática; considerando su instauración como inherente a la renovación estilística que supondrá el Renacimiento²⁷. Por otro lado, el estudio formal en términos de sus «*principios de representación*», que —por lo comprobado— el análisis iconológico inaugurado por Warburg presuponde, puede vincularse en cierto grado a las «*formas de ver*» de Wölfflin, o mejor aún, por su mayor alcance teórico, a las «*categorías visuales*» de Alois Riegl, es decir a aquello que hemos dado en llamar el aspecto «*semántico*» de la forma artística, y que el enfoque purovisibilista afronta con las categorías propuestas principalmente por estos dos autores²⁸.

Los «*Principios de composición*» por su parte, constituyen —en el contexto de esta exposición, que se refiere a los «*tres niveles de abstracción*» o «*otros niveles de conexión con la realidad*», que como hemos señalado, encuentra Warburg en la obra artística — el aspecto más abstracto de la forma, pues cuando el estudioso hamburgués se refiere a estos aspectos «*compositivos*» alude a las mutuas interrelaciones formales entre los «*motivos*» artísticos, y de estos a su vez con el soporte de la obra. Aspecto que se identifica con el análisis sintáctico que realiza

la «*pura visualidad*»²⁹, análisis formal-compositivo que subyace tanto en las premisas de la historiografía moderna como en el pensamiento arquitectural moderno (Battisti, 1975: 207).

Warburg señala por ejemplo en su estudio del «*Magnífico*» de Botticelli [figura 7], la relación de la forma del «*tondo*» con la postura de María como «*arazo dominante de la composición*» (1898: 158). Mas adelante se referirá nuevamente a un problema compositivo condicionado por una forma circular, cuando en el análisis de uno de los 24 grabados redondos atribuidos a Baccio Baldini, nos explica «*el modo ingenuo y gracioso*» con que las dos figuras representadas se acomodan en el espacio disponible (1905a: 171); y en su obra *Arte italiano y arteología internacional en el Palazzo Schifanoia, Ferrara* (1912) se refiere al esquema compositivo del ciclo total de frescos diciendo que:

«... a despecho de la fragmentación inartística creada por su abrumador volumen de detalles, (...) revela la mano de un arquitecto conceptual» (1912: 582)

Más allá de la referencia a la organización «*conceptual*» —remisión a los «*contentidos*» que nos llevará al siguiente apartado de este trabajo— denota sin embargo con su alusión a la «*fragmentación inartística*» la ya comentada consideración warburgiana de la composición formal (en este caso la ausencia de unidad) como factor fundamental de lo artístico.

Refiriéndose al análisis de las formas de representación del espacio y de los trazados geométricos como base de los esquemas organizadores (compositivos) del arte del renacimiento en los trabajos de Witkower y Panofsky —ambos seguidores de la «*tradición iconológica*»— y señalando a estos estudios como una «*interpretación de los substratos matemáticos y geométricos de la arquitectura*» y las formas de representación del espacio» nos dirá Emilio Battisti que constituyen la «*base de las interpretaciones formalistas*» (Battisti, 1975: 207, n.3), percepción que por cierto comparte Josep Maria Montaner³⁰. Lo cual constituye en realidad una media verdad, pues —como hemos visto hasta ahora— estos análisis constituyen solo una parte de la percepción que es propia de los estudios

27 Manteniendo de esta manera, (en esta valoración de la expresividad «a la antigua») la correspondencia necesaria de su pensamiento y la asunción —que está legado teórico superior— de un ideal establecimiento por la antigüedad como un paradigma de valor artístico.

28 Sobre el desarrollo de este enfoque teórico por Panofsky, entendiendo una caracterización estilística que se concentra en la manera en que los objetos y acontecimientos (motivos básicos y/o expresivos) se representan por medio de formas, véase: Panofsky, 1955: 90).

29 Como lo hace Panofsky, cuando en su comentario al «*análisis formal*» en el sentido planteado por Wölfflin, nos dice que este es un análisis de la composición de motivos, y que en sentido estricto deberá entrar expresiones tales como «*arabes*» o «*escurvas*» (Panofsky, 1928: 6-7).

30 Montaner atribuye a los estudios promovidos por el Instituto Warburg —específicamente a los desarrollados por Ferrarini, Garbisch Mikowicz y Frowe— un «*formalismo esquático*», que reduce la antigüedad teórica del enfoque iconológico. Alguiendo por cierto al formalismo «*gran abstracción sobre la crítica de la arquitectura moderna*», irremisión que si asociamos (Montaner, 1988: 54-88).

iconológicos sobre las obras de arte (y dentro de estas, de su «primer nivel significativo»), y en consecuencia, apuntan a una interpretación mucho más amplia que las simples «interpretaciones formalistas», lo cual nos es esclarecido por Rudolf Wittkower cuando dice —refiriéndose a la arquitectura eclesástica del Renacimiento— que estas obras: «encientran ese significado particular que no contienen las formas puras como tales» (Wittkower, 1949: 9-10).

1.2. La Imagen

Tras la descripción de los motivos artísticos, tras el análisis de estas en función de su mayor o menor relación con la realidad representada (o, dicho de otra manera, de su menor o mayor abstracción formal) los estudios de Warburg se interesan por un segundo nivel de significación, aquel que luego Panofsky denominará la «significación secundaria o convencional», referida al sentido deliberadamente comunicado a la acción que lo vehicula y que pertenece a las costumbres y tradiciones culturales de una civilización y que comprende al «mundo de imágenes», concibiendo a la «imagen» como al «motivo» y/o «combinación de motivos» reconocidos como portadores de «temas» y «conceptos» (Panofsky, 1939-6: 1955: 46). Si bien en términos estrictos la identificación de tales imágenes (es decir, el establecimiento de una relación entre los motivos artísticos y/o su combinación, y los temas o conceptos), corresponde a la «iconografía» la cual tiene manifestaciones limitaciones³¹, debemos señalar que «... para Warburg una investigación puramente iconográfica carecía de sentido...» (Ginzburg, 1966: 55), pues el concepto de «imagen» manejado en los trabajos del estudioso hamburgués va más allá de la simple vinculación entre texto y obra, es decir más allá de la iconografía tradicional, enfrentando muchas más dimensiones de la interrelación entre el arte y su realidad histórica.

Este nivel de análisis (que con las precisiones ya expresadas seguiremos denominando iconográfico) es realizado por Warburg, desde su primer trabajo, en el cual empieza identificando a la figura femenina que en «El nacimiento de Venus» de Botticelli recibe a la diosa [figura 8], a partir de la indicación de una notable afinidad que muestra esta figura con las Horas descritas por Poliziano, concluyendo que esta es la «hora de la Primavera» tal como la imaginó el poeta, reforzando tal identificación con una alusión al «atributo» del «cinturón floral» que le asigna

otros eruditos renacentistas como Vincenzo Cartari (1893: 102). En este mismo trabajo el estudioso hamburgués se refiere a otros «personajes» y «personificaciones»³² de la Antigüedad clásica en obras del «mismo contexto» cultural, tales como la figura alegórica de la Primavera en un grabado de la *Hypanotomachia* Poliphili (1499) de Francesco Colonna, y la figura de Aquiles formando parte de un dibujo atribuido a Botticelli³³.

Recomendando explícitamente la conveniencia de enfocar la pintura mediante «analogías con la literatura crítica, arte, y poesía del período», y señalando que esta relación era propia de la teoría artística del renacimiento temprano, siendo incluso recomendada por Alberti, Warburg aplica tal enfoque, realizando la identificación y encontrando el sentido de las diferentes figuras y grupos presentes en «La Primavera» de Botticelli [figura 9]. Así, en el segundo capítulo de su primer trabajo, alude a que Vasari menciona juntas a las pinturas de la «Primavera» y del «Nacimiento de Venus», e identifica a la figura central de cada una como Venus, y a partir de este testimonio vasariano, cuestiona la descripción invariablemente vigente en sus tiempos —y utilizada aún hoy— de uno de estos grandes cuadros mitológicos de Botticelli como una «Alegoría de la Primavera» (1893: 112-114). Y para replantear esta interpretación señala que una cita de Horacio contiene una combinación de deidades similar a la pintura de «La Primavera» de Botticelli y tiene a Venus al centro, lo cual le permite a nuestro autor deducir que estamos ante el mismo «reparto» de la pintura de Botticelli³⁴, basándose sobre todo en que similar «imitación libre» de las «Odas» de Horacio fue familiar en Poliziano y su entorno. Concluyendo que Venus en el centro de la pintura de Botticelli está

«Dama del bosque, rodeada de las Gracias y las ninfas de la primavera toscana», «símbolo de la renovación anual de la Naturaleza» (1893: 128-129)

Y que si el título de la obra conocida como «Primavera» es tomado del repertorio de ideas corriente en el propio tiempo del artista, entonces debe ser llamada «*El reino de Venus*»; no hay duda —nos dice— que «El Nacimiento de Venus» y «La Primavera» son complementarios, el primer cuadro muestra a Venus viniendo al

³¹ Sobre el concepto de «personificación», véase Panofsky, 1939: 71, n. 1.

³² Delajo a parra de la colección del Duque de Jarnac, exhibido en París en 1679 (1860: 103, 104). Por otro lado, entre los dos grupos de figuras de este último dibujo, anche eruditos de ejemplos de la antigüedad, nos dice Warburg que Pino Ligorio (1563) encuentra una «crisis decorativa», figuras que le interesaron mucho y que estaban presentes en varias de sus investigaciones posteriores.

³⁴ Las diversas identificaciones iconográficas que realiza en esta pintura las podemos ver en (1893: 114-133).

³¹ La iconografía como enfoque aislado aparece de orientados y limitados que le otorgan un carácter hipotético, dada la cantidad de posibles «programas» iconográficos y la consiguiente falta de documentación segura, quedando como «... unco orfeno de julio [...] la posibilidad y la coherencia de la interpretación propuesta» (Ginzburg, 1966: 65).

mundo, surgiendo del mar para ser llevada por céfiro a la costa chipriota; el segundo muestra el momento que sigue. Venus hace su aparición en su propio reino (1893: 130-133). Una reinterpretación iconográfica global pues, del sentido de esta pintura, basada en analogías con otras producciones del mismo período.

Warburg realiza otro análisis iconográfico en *Sobre impresos amorosos en los mar tempranos grabados florentinos* (1905), donde dirige acerca de la iconografía de las «*Impresiones Otto*», previa dilucidación acerca de su «*naturaliza y propiación*», planteando, por su forma y medidas, que estos «*sonidos*» eran hechos para pegarse en las tapas de pequeñas cajas de especias que los empujados observaban, de ahí que las figuras representan patéjas de amantes con sus escudos de armas y «*lemonas*» (1905a: 169). En su *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia, Ferrara* (1912), a partir de la consideración ya establecida de que el ciclo de frescos consiste en representaciones de los doce meses del año, identifica a las «*almas misteriosas figuradas*» que aparecen como asistentes de la figura central del registro intermedio de cada mes representado (figura 10), como «*los sobrevivientes de imágenes astrales del panteón griego*» (1912: 565-570). Incluso —como ya anotamos anteriormente— su interpretación se refiere a que la composición general es regida por los contenidos conceptuales y las fuentes literarias, resultando el ciclo total de frescos de Schifanoia:

«una transposición bidimensional de un sistema esférico que junta las esferas tal como las definió Manilios, con las de la Tablita Bianchini» (1912: 582)

Sus estudios de esta «significación secundaria o convencional» se dirigen también a la imaginaria arquitectónica contenida en las obras pictóricas. De este modo encuentra en el retablo de «la Natividad» de Ghirlandajo en la decoración de la Capilla Sassetti (figura 11), elementos arquitectónicos propios de la antigüedad que —plantea— desempeñan un papel específico adecuado a la temática de la obra, expresando estos la relación del mundo antiguo con la cristianidad. Están dentro del retablo de la Natividad, son los dos antiguos pilares que sostienen el techo de la cabana y que según Warburg son reliquias del «*Temploum Pacis*» (la basílica de Constantino), esta basílica según la leyenda había colapsado al nacer Cristo proclamando de esa manera la caída del paganismo (1907: 247, 248). Para la interpretación warburgiana pues, la arquitectura en las composiciones pictóricas no carece de significado, los motivos arquitectónicos son «*soportes de ideas y conceptos*»³⁵, de hecho la significación de los motivos arquitectónicos en la

representaciones pictóricas, destacada por Warburg, abre una rica veta de posteriores interpretaciones del arte renacentista que se encargan de mostrar no solo el trabajo de Antonio Ramirez que hemos citado³⁶, sino también Frances Yates que asigna un papel destacado a las formas arquitectónicas en su libro sobre el Arte de la memoria (1966) en el cual relaciona las formas artísticas con este aspecto del pensamiento.

La consideración de este «segundo nivel de significación» en los estudios de Warburg va más allá de la simple vinculación, propia de un escueto análisis iconográfico, entre obra artística y texto. Mas bien elabora un conocimiento sistemático de la imaginaria occidental, intentando vincular la obra con el «*imaginario*» propio de su contexto cultural, a través no solo de los textos —aunque es cierto que muy prioritariamente— sino de sus diversas manifestaciones o «*formas de realización*», como la teoría artística, otros sistemas de producción de imágenes y/o a través de la función desempeñada en la sociedad por los objetos plásticos. En este sentido —entre otros como veremos a lo largo del trabajo— es que trasciende las limitaciones de lo realizado por la iconografía en la acepción tradicional del término, como la desarrollada por ejemplo por el francés Emile Mâle, muy posteriormente a los años en los que Warburg realiza su propuesta.

Los estudios iconográficos han sido muy cuestionados, por ejemplo en la crítica realizada por Lionello Venturi, quien considera que la iconografía es un obstáculo para la comprensión de la obra de arte (Venturi, 1964: 223-224), crítica que es reiterada por Otto Pächt, quien ha planteado que tal iconografía «*si bien quebra el aislamiento de la historia del estilo*», se orienta al «*que*» y no al «*como*» de la representación, al obviar —nos dice Pächt— por ejemplo en el entendimiento del arte medieval, «*el complicado cambio de actitud de la visión*» o «*lógica visual*» relacionada a su mundo de imágenes» (Pächt, 1977: 30-32). Tales cuestionamientos no alcanzan al análisis iconográfico propio de los estudios iconológicos que inaugura Warburg, pues este realiza sus análisis iconográficos al interior de una amplia propuesta que involucra a la «*lógica visual*» del arte en relación no solo a su mundo de imágenes» (como hemos visto anteriormente), sino además en relación al mas amplio mundo cultural y mental al que pertenece su «*actitud de la visión*», objetivo al que dirige en última instancia sus interpretaciones, como veremos inmediatamente en el siguiente apartado³⁷.

35 Estos íconos y entornos se adaptan a las estaciones de un posterior entonero de la historia del arte en las rutas abiertas por la iconografía. Juan Antonio Ramirez, *Vistas* (Granada, 1983: 98-104).

36 Ramirez sigue en otros casos, a una «*iconografía del lugar*» Véase Ramirez, 1983: 106-113.

37 Debemos señalar que Pächt, en contraste con Warburg, hace grandes muy precisas, diferenciando los «*aspectos artísticos*» del mundo por la iconografía, la mitología y la naturaleza cultural, se dice distinguiendo lo que considera «*calidad artística*» de los que decoran «*propiedades puramente arqueológicas*» (Pächt, 1977: 285-288).

1.3. El símbolo

La interpretación iconológica, se dirige ya en la obra de Warburg, a la determinación de un «tercer nivel de significado» de la obra artística, aquel que Panofsky denomina «significación intrínseca» o «contenido», constituido por un «mundo de valores simbólicos» o de «principios subyacentes» (personalidad, pertenencia al momento histórico, cultura, filosofía, significaciones que se sitúan por encima de las voliciones conscientes) de los cuales las «formas puras», «motivos» e «imágenes» son manifestación. El «contenido» para el enfoque iconológico es «aquello que una obra transparenta pero no exhibe», y en su búsqueda las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano (Panofsky, 1955: 29, 58). La prioridad que este aspecto de las obras artísticas tiene en la hermenéutica warburgiana, ubica esta concepción en la base de su permanente transgresión de los «límites disciplinarios» y en la base de su afán por trabajar en los aspectos más «ambiguos» de la historia del arte.

En este sentido, en su búsqueda de aquello que las obras «transparentan» encuentra en la ya mencionada expresión teórica del interés cuatrocenista por capturar «los movimientos transitorios de cabello y vestimentas» del Libro della Pittura de Alberti (1893: 95) y en los artistas que siguieron sus recomendaciones, no solo una particular «visión de la antigüedad» propia del imaginario de la época, sino que encuentra en las recomendaciones albertianas, —una caracterización de la mentalidad de la época, a la que atribuye una «imaginación antropomórfica» y una racional «reflexión renacentista»³⁸.

De la misma manera, en su trabajo *El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita: los retratos de Lorenzo de Medici y su familia* (1902), encuentra en dos pintores de dos momentos históricos diferentes —Giotto y Ghirlandajo— diferentes «contenidos espirituales» presentes en iguales «motivos» de la realidad. Al respecto plantea que:

«Giotto representa el cuerpo humano porque el alma es capaz de hablar a través de su humilde cobertura física. Ghirlandajo, por contraste, toma el contenido espiritual como un bienvenido pretexto para reflejar la belleza y esplendor de la vida temporal» (1902a: 188)

refiriéndose por cierto, por un lado a la espiritualidad medieval aún presente en la obra de Giotto, y por otro lado a la presencia en la intención artística de Ghirlandajo del carácter mundano señalado previamente por Jacob Burckhardt como propio del Renacimiento.

Sin embargo será la contradictoria presencia de concepciones medievales en el arte cuatrocenista florentino, uno de los más relevantes —e interesantes— aspectos que Warburg encontrará como parte de los contenidos profundos de esta producción artística (lo que nos llevará al tema del conflicto entre lo medieval y lo «moderno» que consta en este período artístico, y que se tratará más adelante). En su monografía *Boticelli* (1898), se refiere a que este artista, junto con Pinturicchio, Roselli, Ghirlandajo, Perugino y Signorelli:

«...fue comisionado para pintar los hechos de Moisés, al lado de la vida de Cristo, de acuerdo a las nociones teológicas medievales de los paralelos entre el Viejo y el nuevo Testamento» (1898: 161)

a partir de esta concepción, señala a la idea de la «anuración del sacerdote» como «conexión interna» entre las historias de la «Rebelión de Korébo», pintada por Boticelli (figura 12) y de la «Entrega de las llaves a Pedro», pintada por Perugino, lo cual lo lleva a asverar que la relación «alegóricas» entre el antiguo y el nuevo testamento —es decir la consideración medieval del Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo, expresada por ejemplo en la obra de Vicente de Beauvais, enciclopedista del siglo XIII (Male, 1966: 61-65)— constituye el significado de estas obras pictóricas³⁹. Apreciación en la cual se demuestra de manera palmaria que para Warburg el «contenido iconográfico» constituye obviamente el vehículo de un sentido más profundo, remisión a un «significado intrínseco» o «contenido iconológico» de las obras (que en estas pinturas es facilitada —para el observador de otra época— cuando se ven en conjunto), manifiesto en la mentalidad de los hombres de inicios del Renacimiento, cuya ambigüedad espiritual se resalta en última instancia como significado intrínseco del conjunto de pinturas en los muros bajos de la Capilla Sixtina.

También se refiere en sus interpretaciones iconológicas del arte cuatrocenista, a la persistencia de antiguas supersticiones en la mentalidad de esta época. En su análisis del fresco sobre «La confirmación de la regla franciscana» de Ghirlandajo en la Capilla Sassetti de Santa Trinita (ver figura 4), llama su atención el escenario de la Florencia contemporánea en el que se desarrolla la historia, y la incursión en esta de

38 Recomendaciones en las que Alberti plantea que el gusto de la época por atribuir vida orgánica a la naturaleza, debe evaluar la artificialidad, y justificar este movimiento por la causa «del —del viento, mediante la reproducción—, por ejemplo, de «las cebraas de las veritas» —scorvato (1893: 98).

39 (Male, 191).

los Sassetti y los Medici, afirmando que esta incursión de la *vopulenta aristocrata mercanti de Florentina* se sustenta por un lado en la *saurocristina de la culture del hombre renacentista etricizado* con la que están armados Ghirlandajo y sus mecenas, pero por otro lado esa incursión se sustenta también en la tradición pagana aceptada por la iglesia, de utilizar *sufrendas votivas* en las cuales los fieles se asecan con lo divino mediante el uso de las imágenes humanas en efigies de cera⁴⁰ demostrando que esta obra corporiza también en última instancia (contenido iconológico) las hondas contradicciones presentes en la mentalidad de su tiempo.

Con esta atribución de contenidos religiosos a obras hasta ese entonces consideradas de un carácter mundano, inaugura un nuevo enfoque (que veremos luego aplicado a la arquitectura por Rudolph Wittkower) pues Warburg «... siempre la primera duda sobre la interpretación aceptada del Renacimiento» (Gombrecht, 1970: 120). Similar es el contenido del 'Triptico del «Juicio Final» de Hans Memling en Danzig [figura 13] en esta pintura los comerciantes florentinos lo mismo hacen su aprecio por «los tesoros de este mundo», como se muestran devotos y penitentes, realizándose en esta obra igualmente, la mentalidad —entre medieval y renacentista— de la colonia florentina en Brujas.

«... con la consistencia de una profundamente enraizada superstición, ellos tomaron esto como garantía de que sus figuras votivas podían operar a cualquier distancia. (...) cuando los florentinos de Brujas tuvieron sus retratos incluidos en el «Juicio Final» de Memling, ellos estaban siguiendo un impulso similar encomendándose ellos mismos, a través de efigies votivas pintadas, a la protección del arcángel» (1907b: 297)

Warburg encuentra también como contenido de las producciones artísticas a la conciencia histórica⁴¹ de la época, que en el caso del Quattrocento florentino se caracteriza por su «autocoincencia», encontrando que el hecho de volverse a la antigüedad para asumirla como modelo, supone aquella conciencia manifiesta en principio por Petrarca, la cual implica fundamentalmente el reconocimiento de su propia «alteridad» frente a las otras épocas históricas⁴² y el consecuente

redescubrimiento de lo antiguo. Para Warburg, así como luego para Panofsky, y Saxl «el problema histórico general del Renacimiento [está] identificado en el descubrimiento de la dimensión histórica» (Ginzburg, 1986: 44).

Desde que —como hemos visto antes— Warburg percibe que los artistas del Quattrocento florentino tenían unas «ideas preconcebidas» acerca de lo que era «verdaderamente antiguo», afirma que en función de estas ideas, toman de esta antigüedad «lo que les interesa». Para él, es en base a tales visiones de la antigüedad que impresionan tanto a los hombres del Renacimiento temprano el «movimiento expresivo» del arte antiguo, y particularmente una figura, la que denomina como la «antifa» [figura 14], siendo estas ideas acerca de la antigüedad el significado último de su recurrente presencia (1893: 107-108).

Es necesario añadir un comentario sobre unas afirmaciones de Gombrecht, el cual plantea que Warburg «... se había propuesto investigar en un principio (...) un problema de estilo: la preferencia del tardío Quattrocento por los ropajes ornamentales...», afirmando enseguida que es un «error metodológico» de Warburg interesarse después por «... las razones que habían impulsado a Botticelli a representar unos temas concretos de una manera concreta...», planteándose en consecuencia «... un problema más concretamente histórico que el de la historia de los estilos, quiso saber como habían imaginado la antigüedad Botticelli y sus mecenas...» (Gombrecht, 1970: 65). Estas afirmaciones constituyen más bien un error de Gombrecht, al desconocer no solo la coherencia metodológica del enfoque de Warburg y de toda la escuela iconológica, sino además su aporte más conspicuo, esto es, la vinculación de los «problemas estilísticos» con los «problemas históricos» más profundos, lo que se comprueba a lo largo de este trabajo. Pero también constituyen un error —conceptualmente más criticable— al negar a los problemas de estilo, el carácter de verdaderos problemas históricos, totalmente relacionados con aquellos concernientes a la mentalidad —y a la imaginación— de la época⁴³.

El pensamiento neoplatónico es también incluido en los estudios de Warburg entre los contenidos intrínsecos de las obras de arte en el Quattrocento florentino. De esta manera, encuentra que en la «Primavera» de Botticelli (ver figura 9), Sirexuetta Vespucci fue:

40 Razones de superstición en una época que adorna —no inspira— atribula a Dante el derribo de las «artes infernales» (1902a: 189-190).

41 Sobre el concepto de «conciencia histórica», véase (Heiler, 1982: 13-11).

42 Concepto de «alteridad» que Eugenio Garin atribuye a la concepción histórica propia del humanismo renacentista (Garin, 1964: 140). La concepción de la conciencia histórica como contenido intrínseco de las obras de arte es desarrollada por Eran Panofsky, quien encuentra a la conciencia histórica renacentista con contenido artístico en dos ejemplos diferentes, uno basado en un dibujo de Vasari y otro en una serie de pinturas de Piero di Cosimo (Panofsky, 1905: 49-50; Panofsky, 1955: 156-200, 205-225).

43 No obstante estas afirmaciones de Gombrecht, comentarios por Carlo Ginzburg, cuando afirma que esta relación iconológica de Memling y de Panofsky, desentendiéndose de su mente «... de utilizar las obras de arte y en general de los hitos históricos literarios considerando desde el punto de vista del estilo, como una fuente de reconstrucción histórica general» (Ginzburg, 1986: 62-64f), encontramos en los trabajos de Gombrecht una clara falacia iconológica, por lo cual considero que estas una contradicción entre esta afirmación iconológica y su producción. En ese sentido podríamos decir que encontramos una contradicción entre la omisión de la falacia iconológica del autor y su praxis iconológica real.

«...capturada en el «símbolo» consolador de la *Dama Venus como rectora del «relempiar» de la Naturaleza. En el cortejo «Jardin de Amour», Sandro ha ubicado un antiguo ícono del culto místico, neoplatónico, del alma» (1898: 159)*

Línea de investigación que continúan epígonos suyos como Erwin Panofsky⁴⁴, Rudolf Wittkower⁴⁵ y Antonio Ramirez⁴⁶.

Para Aby Warburg los «símbolos artísticos» también nos remiten a las intenciones artísticas, estas en cuanto tales (en cuanto propias del pensamiento artístico) corresponden a (o se identifican con) los «principios de representación» y los «principios compositivos» que como ya hemos visto, constituyen tema de los análisis formales realizados por él⁴⁷. Podemos relacionar este concepto de «intención artística», al concepto de «Kunstwollen» acuñado y utilizado por Alois Riegl (1858-1905), y podemos asimismo considerar al primero la expresión individual-concreción histórica—del segundo, que tiene un enfoque más generalizador y consecuentemente abstracto⁴⁸. Así, el «realismo neoclásico» es la intención artística de los pintores norteos (en términos de Alois Riegl, sería su «Kunstwollen») contenida en los tres pastores del tríptico de la «Adoración» de Hugo Van Der Goes [figura 15], los cuales constituyen un símbolo pictórico de la búsqueda de un realismo ilusoriamente convincente y específico, basado en una «intención, penetrante, vigilante atención», al respecto, Warburg plantea que:

«...estas figuras absortas en el acto de mirar son el símbolo inconsciente de aquel esnismado candor de observación en el cual los flamencos tan grandemente aventajaron a los «clásicamente educados y retóricamente propensos» italianos» (1902b: 297-298)

Warburg trata de ahondar también a través de su interpretación de las obras, en la personalidad de los actores del hecho histórico artístico. Al respecto, cuestionando las apreciaciones «estilísticas» y/o «entimológicas» de la obra de Botticelli, a la sazón dominantes entre los historiadores, encuentra en la obra de Sandro un «temperamento artístico» que no estuvo orientado a la «ostentación» superficial (1898: 164). Y en su estudio *La crónica pictórica de un orfebre florentino* (1899), nos señala la posibilidad de entender tras aquellas imágenes al artista, cuando nos dice que:

«...el completo interés humano de la obra prevalece con cada dibujo que examinamos: empezamos a acariciar la esperanza de que podemos entender la mente del artista aún en ausencia de cualquier evidencia adicional, documental o estilística, así como su identidad» (1899: 166)

Además encuentra en su pesquisa por descubrir la personalidad de los actores del hecho histórico artístico como contenido de las obras—en este caso específico refiriéndose a los mecenas, que ocuparán también gran parte de su interés—los conflictos propios de la «vida interior del individuo». Por ejemplo en su *Los átilas mandamientos de Francesco Sassetti a sus hijos* (1907) refiriéndose a la razón de la utilización de la personificación de la «Fortuna» en la bandera familiar de Francesco Sassetti, destaca que esta deidad pagana es revivida en el Renacimiento como la «encarnación estilística de la energía mundana» y de tal forma es utilizada en el arte de la «impresión», como una «ilustración simbólica de la vida interior del individuo». Sassetti—nos dice nuestro autor—usa como «representación personal de vigorosa vida interior» no solo la antigua imagen de la «Fortuna» sino también la del «Centaurus» (1907: 239, 241, 243).

Con este matiz de su interpretación de la obra de arte, Warburg incorpora la psicología a la historia del arte, mediante la «psicologización» del estilo, frente a la pérdida de normas estéticas, y mediante la consideración de un nuevo contenido ante el retroceso de la fe religiosa (Bauer, 1976: 180-181). Podemos afirmar en consecuencia que esta búsqueda warburgiana de relacionar la psicología y el pensamiento individuales con las obras artísticas en cuya producción están

44 Véase Panofsky, 1927: 31-34, (Panofsky, 1938: 171-230) y Panofsky, 1957: 33-48, 89-90.

45 La cosificación del pensamiento neoplatónico en cuanto «significado intrínseco» de la arquitectura, permitía más tarde a Rudolf Wittkower recurrir a nociones que se daban por sentadas respecto de la arquitectura del Renacimiento, atribuyéndole un «carácter mundano» y un «humanismo clásico», aspectos indistintamente a los edificios sagrados, profanos y domésticos. Frente a estas generalizaciones, Wittkower sostiene: «... que las formas de la gran renaissance poseen valor simbólico o, por lo menos, que encierran ese significado particular que no contienen las formas puras como tales», cuestionando la trascendencia en sí mismo del Renacimiento y postulando un nuevo análisis de las obras «en que se mira la brocha del escultor» (Wittkower, 1948: 9-10). Véase además (Wittkower, 1948: 13-21, 34-37).

46 Véase Ramirez, 1983: 158, pp. 108-109.

47 Es interesante hacer una referencia a la afirmación de Barzandí en el sentido de que las «intenciones de los artistas barrocos» se realizan en los mismos propósitos de su especificación histórica, no de aquellas categorías que posteriormente esta nueva interpretación histórica puede analizar (Barzandí, 1972: 36, 150-151), con lo cual aporta un sustento teórico para atribuir al hecho histórico artístico un factor de «operatividad» de «verdad histórica».

48 Sobre el uso del concepto de «Kunstwollen» por Panofsky véase (Panofsky, 1935: 78, 287). Panofsky también dice que el historiador del arte buscará «reconstruir» la «intención» original de las obras (Panofsky, 1965: 31-32), afirmando después que el historiador del arte buscará descubrir las personalidades del estilo: «... como aquello que da testimonio de las «intenciones» artísticas» (Panofsky, 1955: 34).

comprometidos (desarrollada luego consistentemente por la escuela de estudios de tendencia iconológica) incorpora -al interior de la profundización de los enfoques historiográficos que supone el siglo XIX- la actitud hacia la historia y hacia la concepción del estilo, propia de la modernidad⁴⁹. Esta opción conduce a la consideración de la obra de arte -en palabras de Panofsky- como un «comovedor documento humano»⁵⁰, concepción que nos lleva a los temas del siguiente apartado.

49 En este sentido, Peter Colfins alude a que en el siglo XVIII la misma actitud hacia la historia y las nuevas ideas estéticas implican un cambio en la concepción del «estilo», pasando de la noción clásica de este como «carácter racionalizado con el propósito de la obra» a una «concepción que supone el «pensamiento» del autor (Collins, 1970: 59-60).

50 Panofsky posee a calificar la «Alegría de la Providencia» de Tiziano como una «elegante abstracción» cuestionada de esta manera tal vez su valor artístico - señala su interés como un «comovedor documento humano», como «vehículo de una significación que trascende lo (...) visual» (Panofsky, 1956: 164-167).