

Aby Warburg

LA PERVIVENCIA DEL PAGANISMO

**APORTACIONES A LA HISTORIA CULTURAL
DEL RENACIMIENTO EUROPEO**

Edición a cargo de Felipe Pereda

Traducción de Elena Sánchez y Felipe Pereda

Alianza Editorial

Título original:

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

Primera edición: 2005

Segunda edición (revisada): junio de 2026

Imagen de cubierta: © Raffaello Bencini. All rights reserved 2026 / Bridgeman Images
© Cordon Press/Alamy/Craig Lovell/Eagle Visions Photography

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

© de la introducción: Felipe Pereda Espeso, 2026
© de la traducción: Elena Sánchez Vigil y Felipe Pereda Espeso, 2005, 2026
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2026
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 979-13-7009-274-0
Depósito legal: M-6141-2026

Printed in Spain

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, <i>Felipe Pereda</i>	11
--	----

VOLUMEN 1

LA ANTIGÜEDAD EN LA CULTURA BURGUESA FLORENTINA.....	17
1. El <i>Nacimiento de Venus</i> y la <i>Primavera</i> de Sandro Botticelli	19
2. Sandro Botticelli (1898).....	97
3. Crónica pictórica de un orfebre florentino (1899)	107
4. Acerca de las <i>imprese amorose</i> en las más antiguas estampas florentinas (1905).....	113
5. El arte del retrato y la burguesía florentina (1902)	129
6. La última voluntad de Francesco Sassetti (1907).....	169
7. Matteo de' Strozzi (1893)	211
8. El inicio de la construcción del Palazzo Medici (1908)	215
9. Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia (1911)	219
10. La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento (1914).....	223
INTERCAMBIOS ENTRE LA CULTURA FLORENTINA Y LA CULTURA FLAMENCA	227
11. Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo xv (1905)	229
12. Arte flamenco y primer Renacimiento florentino (1902)	235

13. Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480 (1901)	257
14. El <i>Entierro de Cristo</i> de Rogier van der Weyden en los Uffizi (1903).....	261
15. Sobre una pintura florentina que hubiera debido estar en la exposición de Primitivos Franceses (1904)	265
16. El trabajo campesino en los tapices flamencos (1907).....	269

ANTIGÜEDAD Y VIDA MODERNA EN EL BOATO DEL RENACIMIENTO

17. Un pliego del llamado «Maestro del <i>Hausbuch</i> » con dos escenas del cautiverio de Maximiliano en Brujas (1911)	281
18. Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval (1913)	289
19. La <i>Batalla de Constantino</i> , de Piero della Francesca, según una acuarela de Johann Anton Ramboux (1912)	297
20. Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizi (1927).....	301
21. El vestuario de los <i>intermezzi</i> de 1589 (1895).....	307
22. Disertaciones histórico culturales sobre el Quattrocento en Florencia (1929).....	367

VOLUMEN 2

LA ANTIGÜEDAD ITALIANA EN ALEMANIA

23. Durero y la Antigüedad italiana (1905)	373
24. El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur (1908)	381
25. Arte religioso y cortesano en Landshut (1909).....	383
26. Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912).....	387
27. Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519 (1908).....	419
28. Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920).....	425
29. Astrología orientalizante (1926).....	517

ESCRITOS CIRCUNSTANCIALES SOBRE TEMAS CULTURALES PÚBLICOS

30. <i>Chap-books</i> americanos (1897).....	525
31. Las pinturas murales del salón del Ayuntamiento de Hamburgo (1910).....	535

32. Exposiciones de pintura en la Casa del pueblo (<i>Volksheim</i>) (1907).....	543
33. Una biblioteca heráldica (1913).....	545
34. Un fresco redescubierto de Andrea del Castagno (1899).....	547
35. Breve discurso de bienvenida pronunciado con ocasión de la apertura del Kunsthistorisches Institut en el Palazzo Guadagni en Florencia, el 15 de octubre de 1927 (1927).....	549
36. A la memoria de Robert Münzel (1918).....	551
37. El problema está en el medio (1918).....	555
 LISTADO DE ILUSTRACIONES	 557
 BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.....	 563

INTRODUCCIÓN

Aby Warburg no escribió ningún libro. Redactó artículos, dio conferencias, escribió cartas, muchas, incluso compuso un fascinante álbum de imágenes, pero no escribió ningún libro. Poco importa. A su muerte en 1929 dejó un importante legado que se ha convertido en una de las fuentes de inspiración más importantes para generaciones de historiadores del arte, tanto en los años inmediatamente posteriores a su muerte como, sorprendentemente y de manera creciente, en tiempos más recientes; tal vez más ahora, cuando escribo estas líneas, ya casi terciado el siglo XXI, que cuando falleció hace casi exactamente un siglo. Curiosamente, y esto es algo singular de su legado, la obra de Warburg continúa siendo leída, no solo por los miembros de su gremio y disciplina, sino por todos aquellos interesados en las imágenes, desde historiadores o historiadores de la cultura hasta antropólogos u otros pensadores de diverso tipo (no en vano él mismo se definió en alguna ocasión como «historiador de imágenes», *Bildhistoriker*, como una alternativa distinta a la profesión, que él creía más limitada, del historiador del arte, el *Kunsthistoriker*). Pero la continuidad de su legado no se debe únicamente a la fertilidad de sus ideas: también se debe al hecho singular de que el erudito alemán confió la memoria de su legado, no solo a las páginas de sus artículos sino, fundamentalmente, a su biblioteca y al Instituto para la Ciencia de la Cultura y de la Imagen que diseñó en Hamburgo (literalmente, si pensamos en el cuidado que puso en los planos de su edificio): la hoy legendaria KBW o *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*

Warburg, cuyos fondos serían trasladados a Londres en 1933 cuando la llegada al poder del nacionalsocialismo hizo el aire irrespirable para la comunidad judía en Alemania amenazando la continuidad de la institución. Fue poco antes del dramático traslado de la biblioteca a Inglaterra cuando la íntima colaboradora de Aby Warburg y directora de la Biblioteca desde 1927, Gertrude Bing (1892-1964), sacó a la luz en Alemania los primeros dos volúmenes de lo que se prometían sus Obras Completas. Su contenido lo componían todos los artículos que había publicado Warburg, guardando las conferencias y otras notas manuscritas para los siguientes volúmenes. El traslado de la biblioteca y, a continuación, la tragedia de la guerra impidieron que el proyecto se llevara a término. Sin embargo, los dos primeros volúmenes de sus *Gesammelte Schriften* sí vieron la luz en 1932 (B.G. Teubner Verlag, Leipzig) y son, sustancialmente, el mismo libro que el lector tiene ahora en sus manos, o en su pantalla.

Gertrude Bing tomó dos decisiones editoriales importantes que necesitan explicarse. La primera fue recoger (pero también actualizar) su contenido. En 1932 habían pasado ya cuarenta años desde que Warburg publicara sus primeros artículos sobre Botticelli (aparecidos en 1893, y resultado de su tesis doctoral, defendida dos años antes). La investigación de Warburg era un trabajo enormemente imaginativo, especulativo incluso, pero también de una gran erudición y rigor filológicos. Fiel a la memoria del fundador, Bing tomó la decisión de incluir todas las anotaciones manuscritas que Warburg había ido añadiendo en los márgenes de sus propias publicaciones a lo largo de los años, bien fuera ampliando sus conclusiones, añadiendo comentarios o sencillamente aportando más bibliografía. Celosa de la perfección del texto que se le había encomendado, Bing también añadió sus propias notas, sobre todo bibliográficas. Unas y otras forman una voluminosa adenda que fue añadida al final de cada uno de aquellos dos volúmenes. La traducción inglesa de la edición alemana de 1932 (Kurt W. Forster, ed., Getty Research Institute, 1999) que nos sirvió de modelo para la edición de Alianza de 2005 mantuvo el criterio editorial de la primera edición alemana, y así lo hicimos también nosotros. El aparato crítico de la *Addenda*, sin embargo, es un trabajo monumental que interesa más a los especialistas que a ningún otro de los lectores de Warburg, y, además, es la parte del libro más erudita, pero también la más vulnerable al paso del tiempo. En esta nueva edición, por lo tanto, hemos decidido no incorporarla para así aligerar el texto. El lector interesado siempre podrá recurrir a nuestra edición original para completar los detalles de la investigación, mientras que el común de los lectores, su mayoría, seguirá encontrando en el libro la parte esencial (y original) del texto.

La otra decisión editorial importante de Gertrude Bing al dar a la imprenta los dos primeros volúmenes de las Obras Completas de Aby War-

burg en 1932 fue la de darles un título. La tarea no era fácil. El pensamiento complejo del estudioso alemán y el contenido poliédrico de sus estudios no tienen un fácil común denominador. Bing decidió introducir esta colección de estudios bajo el paraguas de lo que Fritz Saxl —el otro colaborador fundamental de Warburg, y con el tiempo pareja de Gertrude Bing— había definido como el objetivo de su biblioteca: «La propagación (*Ausbreitung*) y naturaleza (*Wessen*) de la influencia de la antigüedad» a lo largo de la historia; no, sin embargo, en la forma de su «renacimiento», tal y como la habían definido los primeros humanistas europeos, sino como su resistencia y continuidad del espíritu del paganismo a través del tiempo. Perfecta conocedora de las pasiones intelectuales y las razones personales que movían el pensamiento de su mentor, Bing tomó la decisión de llamar a los dos volúmenes *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, lo que se traduce literalmente como la «Renovación de la antigüedad pagana», el título que se mantuvo en la edición inglesa que nos había servido de modelo (*The Renewal of Pagan Antiquity*). En nuestra edición de Alianza de 2005 optamos por una traducción más convencional, y probablemente más comercial, pero también menos exacta del título: «El Renacimiento del paganismo». Esta segunda edición nos da la oportunidad de regresar a un título más fiel al contenido del libro: «La pervivencia del paganismo». Tal vez porque somos ahora más conscientes de lo que lo éramos hace veinte años de que seguramente la aportación más importante de la obra de Warburg consistió en mostrar que las imágenes cuentan su propia historia; que, como escribiera su admirado Jacob Burckhardt, las imágenes constituyen un auténtico vehículo «para transitar entre el arte y la vida», y que ello es posible porque se relacionan de forma singular con la Historia (ahora con mayúsculas); dicho de otro modo, porque las imágenes poseen su propia e irreductible forma de temporalidad. El cambio de título aspira a recoger mejor este legado importante.

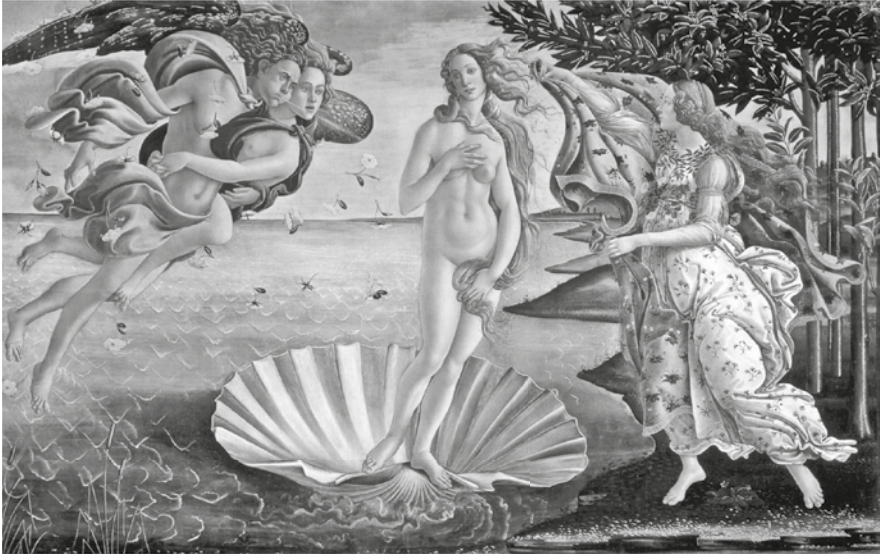
Para terminar, una nota de agradecimiento. En 2005 me hice cargo de la edición española de las obras Aby Warburg a invitación de Juan Antonio Ramírez, quien fallecería poco más tarde (2009). Juan Antonio pensaba que era imprescindible que el libro fuera traducido; y no le faltaba razón. Por aquel entonces yo enseñaba como profesor asociado en el mismo departamento de la Universidad Autónoma de Madrid donde él era catedrático, y donde me salieron los dientes en la enseñanza hasta que poco tiempo después me trasladé a enseñar a los Estados Unidos, desde donde escribo estas líneas. En aquel entonces me encargaba de los cursos de Historia y Teoría del Arte, que yo al menos disfrutaba enormemente, y Juan Antonio confió en mí, creyendo que podría llevar el trabajo a buen puerto. Me entregó una traducción rigurosa y completa, que revisé en profundidad, corrigiendo a veces y otras reescribiendo el texto con ojos de historia-

dor del arte. El resultado se convertiría en la primera traducción de un texto de Warburg en lengua española. Y aunque el libro supuso mucho más esfuerzo del que hubiera imaginado, el trabajo mereció la pena, con creces. La lectura de los ensayos de Warburg no es lo que se diría fácil. Mentiría si dijera lo contrario. Pero la aventura, lector, créame lo que le digo, es realmente fascinante.

Felipe Pereda
Cambridge, Mass., marzo de 2026

VOLUMEN 1

LA ANTIGÜEDAD EN LA CULTURA
BURGUESA FLORENTINA



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

1. EL *NACIMIENTO DE VENUS* Y LA *PRIMAVERA* DE SANDRO BOTTICELLI

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

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

Nota preliminar

En el presente trabajo me propongo comparar los conocidos cuadros mitológicos de Sandro Botticelli, el *Nacimiento de Venus*¹ y la *Primavera*², con las representaciones equivalentes de la literatura poética y teórico-artística contemporánea con el objeto de clarificar cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista del Quattrocento.

En este contexto es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores veían en «la Antigüedad» el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre

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

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

que se trataba de representar motivos accesorios en movimiento [*bewegtes Beiwerk*] —tanto en el ropaje como en los cabellos.

Al mismo tiempo, esta constatación tendrá consecuencias en el ámbito de la estética psicológica, ya que allí, en el entorno de los artistas y de sus creaciones, se hace posible estudiar el sentido que el proceso de la «empatía» [*Einführung*] estética desempeña en la conformación de los estilos³.

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

Primera parte
El Nacimiento de Venus

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

Per la città, in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; delle quale oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.

[Para distintas casas de la ciudad pintó *tondos* y muchos desnudos femeninos, entre los cuales en Castello, residencia del duque Cosme de Florencia, hay todavía dos cuadros que representan: uno, el *Nacimiento de Venus*, con las auras y vientos que la sacan a tierra con sus Cupidos, y el otro, una Venus a la que las Gracias adornan con flores, en representación de la Primavera, expresadas con gracia por él]¹.

El catálogo italiano de los Uffizi ofrece la siguiente descripción:

La nascita di Venere. La Dea sta uscendo da una conchiglia nel mezzo del mare. A sinistra sono figurati due Venti che volando sulle onde spingono la Dea presso la riva; a destra è una giovane che rappresenta la Primavera— T. grand nat.

[El *Nacimiento de Venus*. La diosa sale de una concha en medio del mar. A la izquierda aparecen dos vientos que, volando sobre las ondas, empujan a la diosa hacia la orilla; a la derecha hay una joven que representa la Primavera. —Tamaño natural]².

En la bibliografía crítica más reciente se establece una comparación con dos poemas diferentes; en un texto sobre las colecciones berlinesas³ Julius Meyer nos remite a un himno homérico:

¹ Vasari, [Vite, ed.] Milanesi, 3:312 [trad. de Julio E. Payró, *Vasari, Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2013, p. 176].

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

³ *Die Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts*, Berlín (1890), p. 50 nota. También Woermann, *Sandro Botticelli*, p. 50, en Dohme, *Kunst und Künstler* (1878), II. XLIX, lo cita estableciendo una analogía.

Es muy probable que Botticelli conociera la descripción antigua del nacimiento de Venus que aparece en el segundo himno homérico a Afrodita, y que se inspirara en ella en el momento de ejecutar su obra. Ya en el año 1488⁴ fueron impresos los himnos homéricos a partir de un manuscrito florentino; por ello, es factible que los círculos de humanistas florentinos y, especialmente Lorenzo [de Medici], formado en la tradición clásica, conocieran su contenido con anterioridad.

Por otro lado, Gaspary señala en su *Historia de la literatura italiana*⁵ que Angelo Poliziano describe en la *Giostra* un relieve representando el nacimiento de Venus⁶ que se asemeja al cuadro de Botticelli. Ambas referencias señalan en la misma dirección, ya que Poliziano tomó el himno homérico como punto de partida de la citada descripción.

Gracias a los datos que expondremos a continuación, la hipótesis de que fuera precisamente Poliziano, el erudito amigo de Lorenzo de Medici para el que Botticelli pintó una Palas Atenea según el mismo testimonio de Vasari⁷, quien le proporcionara el *concetto* para su cuadro, se convierte en certeza cuando se advierte que el pintor y el poeta presentan las mismas divergencias frente al himno homérico.

Poliziano imaginaba una serie de relieves colocados en dos hileras en las jambas de la puerta del palacio de Venus, una obra maestra del mismísimo Vulcano. El conjunto estaría enmarcado con un friso de hojas de acanto, flores y pájaros. Mientras que las primeras series de relieves representaban alegorías cosmogónicas⁸, culminando con el nacimiento de Venus, la segunda serie ilustraría el poder de Venus⁹ a través de una docena de ejem-

⁴ Prefacio reimpresso por Bernard Botfield, *Praefationes et epistolae editionibus principibus auctorum veterum praepositae* (Cambridge, 1861), 180.

⁵ Berlín, 1888, II, 232 y ss. La *Giostra* es un poema escrito con motivo del torneo de Giuliano celebrado en el año 1475; fue redactado entre 1476 y 1478 y quedó inconcluso a causa del asesinato de Giuliano en 1478. En el libro primero, se describe el reino de Venus; en el segundo y último, la aparición de la ninfa que, por mandato de Venus, debía convertir al amor al «rudo» cazador Giuliano. Cf. Gaspary, op. cit., pp. 228-223. La edición de G. Carducci: *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M. A. A. Poliziano*, Florencia, Barbèra (1863) (de la que se han tomado estas citas), con su amplio estudio crítico de las fuentes, ha constituido un punto de referencia esencial para el presente trabajo.

⁶ Libro I, estancias 99-103. Cf. Carducci, op. cit., p. 56.

⁷ Cf. Vasari-Milanesi, p. 312, y Ulmann, *Eine verschollene Palas Athenea des Sandro Botticelli. Bonner Studien für Kekulé* (Leipzig, 1890), pp. 203-213.

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

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

plos de la Antigüedad. En las estancias 99-103 se describe el nacimiento de la diosa, su llegada a la Tierra y al Olimpo:

- 99 *Nel tempestoso Egeo in grembo a Tèti
Si vede il fusto genitale accolto
Sotto diverso volger di pianeti
Errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;
E dentro nata in atti vaghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
D'azefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio, e par ch'el ciel ne goda.*
- 100 *Vera la chiuma e vero il mar diresti,
E vero il nicchio e ver soffiàr di venti:
La dea negli occhi folgorar vedresti,
E'l ciel ridergli a torno e gli elementi:
L'ore premer l'arena in bianche vesti;
Laura incresparle è crin distesi e lenti:
Non una non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia.*
- 101 *Giurar potresti che dell'onde uscisse
La dea premendo con la destra il crino,
Con l'altra il dolce pomo ricoprìsse;
E, stampata dal piè sacro e divino,
D'erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto e peregrino
Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta,
E di stellato vestimento involta.*
- 102 *Questa con ambe man le tien sospesa
Sopra l'umide trecce una ghirlanda
D'oro e di gemme orientali accesa:
Questa una perla agli orecchi accomanda:
L'altra al bel petto e bianchi omeri intesa
Par che ricchi monili intorno spanda,
De'quai solean cerchiar lor proprie gole
Quando nel ciel guidavon le carole.*
- 103 *Indi paion levate in vèr le spere
Seder sopra una nuvola d'argento:
Laer tremante ti parría vedere*

*Nel duro sasso, e tutto 'l ciel contento;
Tutti li dei sua beltà godere
E del felice letto aver talento;
Ciascun sembrar nel volto meraviglia,
Con fronte crespata e rilevate ciglia.*

- 99 [En el airado Egeo acoge Tetis
el miembro genital dentro del seno
que, en el vario girar de los planetas,
vagar se ve en las olas entre espumas.
Nacida allí, y en actitud graciosa,
de rostro una doncella no humano
se ve avanzar —y el cielo se complace—
sobre una concha que los vientos guían.
- 100 Reales se dirían mar y espuma,
reales la concha y el soplar del viento
y el fulgar de los divinos ojos
y el cielo y elementos que le ríen.
Danzan las blancas Horas en la arena
y el viento sus cabellos alborota;
su rostro ni es el mismo ni es distinto,
como suele ocurrir en las hermanas.
- 101 Y aún jurarías que del mar salía
la diosa, sus cabellos sujetando
con la diestra y, con la izquierda, el seno;
y que, bajo su pie sacro y divino,
la arena revistieran hierba y flores
y, alegre y peregrino su semblante,
tres ninfas la acogieran en su grupo
y con un manto de estrellas la cubrieran.
- 102 Una con ambas manos le sostiene
sobre el mojado pelo una guirnalda
brillante de oro y orientales gemas.
Otra una perla en sus orejas pone
y otra, ocupada de su pecho y de sus hombros,
parece que de joyas se los cubra
como adornaban sus gargantas mismas
ellas cuando danzaban en el cielo.

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

Compárese ahora con la descripción del himno homérico:

Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, bajo cuya tutela se hallan los almenajes de toda Chipre, la marina, adonde el húmedo ímpetu del soplador Zéfiro la llevó, a través del oleaje de la mar muy resonante, entre blanda espuma.

La Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a su pecho, blanco como la plata, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre¹⁰.

Como puede verse, la acción del poema italiano está completamente determinada por el himno homérico: tanto en uno como en otro caso, la Venus que emerge del mar es impulsada hacia la orilla por el viento Céfito, siendo recibida por las diosas de las estaciones. Las aportaciones personales de Poliziano se refieren, casi en su totalidad, al acabado de los detalles y a los elementos accidentales que el poeta describe precisa y minuciosamente. De este modo, fingiendo la reproducción fiel de los más mínimos detalles, consigue un efecto de verosimilitud y realismo. Estos elementos son, por ejemplo, los siguientes:

Varios vientos que soplan («vero il soffiari di venti»), empujando a Venus, de pie sobre una concha («vero il nicchio») hacia la orilla, donde la reciben tres Horas que la cubren (aparte de los collares y gargantillas de los que también habla el himno homérico) con un «manto de estrellas». El viento juega con los ropajes de las Horas y encrespa sus cabellos sueltos y

¹⁰ Trad. alemana de Schwenk, Frankfurt, (1825) [trad. esp. de Alberto Bernabé Pajares, *Himnos Homéricos. La «Batracomiomaquia»*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1978, p. 201].

ondeantes. (I. 100, 4-5). Son precisamente estos elementos ornamentales movidos por el viento los que despiertan la admiración del poeta, como la lograda ilusión fruto de un virtuoso ejercicio artístico:

100, 2 ... *e ver soffiar di venti*

100, 3 ... *vedresti*

100, 5 *L'Ore premer l'arena in bianche vesti;
L'auna incresparle e'crin distesi e lenti*

103, 3 *L'aer tremante ti parría vedere
Nel duro sasso...*

La acción se desarrolla en el cuadro igual que en el poema, con la única salvedad de que, a diferencia de lo que ocurre en el texto, en el cuadro de Botticelli, la Venus de pie sobre la concha¹¹ se cubre el pecho con la mano derecha (y no con la izquierda), sujetándose la cabellera con la izquierda contra el cuerpo; además, en lugar de las tres Horas vestidas de blanco, una sola figura femenina, cubierta con un ropaje salpicado de flores multicolores y ceñido con una rama de rosal, recibe a Venus. No obstante, el acabado minucioso de los motivos accesorios en movimiento [*bewegten Beiwerks*] escrito por Poliziano es reproducido con tanta fidelidad que hay que considerar indudable la existencia de algún vínculo entre ambas obras de arte.

En el cuadro no sólo aparecen los dos mofletudos «Céfiro», «cuyo soplo se ve»; también ondean al viento los ropajes y el cabello de la diosa que está de pie en la orilla y el aire hace revolotear la cabellera de Venus¹² y el manto que va a cubrirla. Ambas obras de arte vienen a ser como una paráfrasis del himno homérico, aunque en el poema de Poliziano aparezcan todavía las tres Horas que en el cuadro de Botticelli se han fundido en una sola.

¹¹ Sobre la relación existente con la Venus de Medici véanse: Michaelis, *Archäologische Zeitung* (1880), pp. 13 y ss., y *Kunstchronik*, 1890, col. 297-301; también, Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (1889), pp. 224-225. Además, se debe tener en cuenta una ilustración del ms. Plut. XLI, cod. 33 de la biblioteca Laurenziana para un poema de Lorenzo de Medici f. 31 [Fig. 2 véase también p. 335]. Cf. Vasari-Milanesi, III, 330. Sobre los epigramas de Poliziano dedicados al *Nacimiento de Venus* véase I. del Lungo, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di M. A. A. Poliziano*, Florencia, Barbèra (1867), p. 219.

¹² De forma muy similar a la Venus de Botticelli de Berlín (Cat. 1883, n.º 1124), reproducción en Meyer, op. cit., p. 49. El cabello ondea hacia la izquierda, sobre el hombro caen dos pequeñas trenzas.

Así pues, el poema parece ser la elaboración más próxima al modelo, y la primera en el tiempo, mientras que la pintura sería una versión posterior concebida más libremente. Si admitimos que hay una relación de dependencia directa, entonces el poeta sería el transmisor, y el pintor, el receptor¹³. La idea de un Poliziano que hace de guía para Botticelli encaja además con la tradición que ha considerado a Poliziano como fuente de inspiración de Rafael y Miguel Ángel¹⁴.

El afán evidente por retener los movimientos fugaces del cabello y los ropajes, que llama la atención tanto en el poema como en la pintura, coincide con una corriente que dominó en los círculos artísticos del norte de Italia a partir del siglo xv y que alcanza su más plena expresión en el *Libro della Pittura* de Alberti¹⁵.

Springer ya recordó este pasaje al hablar de los dioses de los vientos que aparecen en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli¹⁶; también Robert Vischer lo trae a colación en su *Luca Signorelli*¹⁷. El fragmento de Alberti dice así:

Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondegginno in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in quà et parti in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi. A medesimo ancora le pieghe facciano; et nascano le pieghe come al troncho dell'albero i suo' rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, piu tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di fatica alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventolegginno. Et quindi verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in

¹³ Gaspari, op. cit. II, p. 232, parece pensar en la relación inversa.

¹⁴ Vasari-Milanesi, VII, 143, Ludovico Dolce, *Aretino*, p. 80. *Quellenschriften für die Kunstgeschichte*, II; cf. R. Springer, *Raffaël und Michelangelo*, 1883², II, p. 58. R. Foerster, *Farnesina-Studien*, 1880, p. 58. E. Müntz, *Précurseurs de la Renaissance*, 1882, pp. 207-208, concluye un minucioso análisis de la *Giostra* con las siguientes palabras: «En cherchant bien on découvrirait certainement que Raphael n'est pas le seul artiste qui s'en soit inspiré» [examinando con atención se descubriría que, ciertamente, Rafael no es el único que se ha inspirado en ello]. Sobre la relación que establece Müller-Walde, *Leonardo*, 1889, entre Leonardo y la *Giostra* véase infra, pp. 88 y ss.

¹⁵ Editado por Janitschek, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI, pp. 129 y ss. (Viena, 1877).

¹⁶ Lützwow, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV (1879), p. 61.

¹⁷ 1879, p. 157.

buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria, et in questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento.

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

En esta regla pictórica de Alberti intervienen fantasía y reflexión a partes iguales. Por un lado, le complace contemplar el cabello y los ropajes en intenso movimiento; a continuación, da libertad de acción a su fantasía dotando de vida orgánica a los elementos ornamentales inanimados; en semejantes momentos ve serpientes que se enredan entre sí, llamas que danzan hacia lo alto, o el ramaje de un árbol. Pero, por otro lado, Alberti le exige al pintor que, al reproducir motivos de este tipo, tenga el suficiente juicio comparativo como para no dejarse llevar hacia una acumulación antinatural; debe dotar de movimiento a los accesorios sólo allí donde el propio viento pueda originarlo realmente. Es cierto que esto no se logra sin hacer concesiones a la fantasía: las cabezas de adolescentes soplando, que ha de colocar el pintor para «justificar» el movimiento del cabello y los ropajes, son fruto del compromiso entre la fantasía antropomórfica y la comparación reflexiva.

Alberti concluyó su *Libro della Pittura*, dedicado a Brunelleschi, en 1435¹⁸. Poco tiempo después, a mediados del siglo xv, Agostino di Duccio dotaba a las figuras del relieve alegórico del Tempio Malatestiano de una movilidad en cabellos y ropajes próxima al manierismo¹⁹. De acuerdo a los comentarios de Valturio referidos al concepto de Segismondo Malatesta sobre las obras de arte de su capilla²⁰, tanto la forma como el contenido de las mismas han de considerarse resultado de una voluntad erudita:

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

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

El arquitecto de esta iglesia fue Alberti y supervisó su construcción hasta sus más pequeños detalles²¹; es imposible negar que fuera él quien inspiró la elaboración de estas figuras, cuyo movimiento se corresponde con sus

¹⁸ Cf. Janitschek, op. cit. p. III.

¹⁹ Destaca sobre todo en los orbes del Zodiaco y los planetas. Reproducciones por separado en Ch. Yriarte, *Rimini*, París, 1882, véanse, por ejemplo, Mercurio (lámina 105), p. 216, y Marte (lámina 107), p. 217. Burmeister se ha ocupado recientemente de estas representaciones, *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, Breslau, Inaug.-Dis., 1891.

²⁰ En *De re militari* [XII, 12] (edición príncipe, Verona, 1472). La cita es de Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance*, Stuttgart, (1879) p. 108.

²¹ Cf. carta que dirigió en 1454 a su maestro de obras Matteo de' Pasti. Reproducida por Guhl-Rosenberg, *Künstlerbriefe* (1880), p. 33.