



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2018/2019

**FORMA Y SÍMBOLO EN LAS
REPRESENTACIONES DEL COSMOS EN
EL RENACIMIENTO ITALIANO**
**FORM AND SYMBOL IN THE
REPRESENTATION OF THE COSMOS IN
ITALIAN RENAISSANCE**
Camino Jiménez Martínez

Tutor: César García Álvarez

EL/LA TUTOR/A,

EL/LA ALUMNO/A,

Fdo.: César García Álvarez

Fdo.: Camino Jiménez Martínez

Agradecimientos

A mi tutor, D. César García Álvarez, por su constante estímulo, por su dedicación y por sus orientaciones durante este largo año que ha durado mi trabajo. A mi familia que durante estos años me han estado ayudando. Un recuerdo a todas las personas que quiero y que ya no están conmigo.

RESUMEN

En este trabajo se trata de estudiar en frescos y grabados las representaciones simbólicas del Cosmos en Italia, entre los primeros años del siglo XV y finales del XVI. He expuesto el núcleo del pensamiento del neoplatonismo renacentista, en el que tuvieron una enorme influencia los autores de la llamada "filosofía oculta", de la "literatura hermética". De la resultante visión del Cosmos como un cuerpo y un alma universal se desprende la importancia, no exenta de debates, que los filósofos florentinos de la segunda mitad del siglo XIV dieron a la astrología y a la magia, no sólo como técnicas previsoras y correctoras sino como núcleo de su concepción filosófica. Dada la estrecha relación entre filósofos, mecenas y artistas, esta concepción filosófica y las imágenes con la que fue expresada se tradujeron de una manera muy directa, aunque no siempre fue así, en las obras de estos últimos. Esto es lo que se expone, a continuación, en mi trabajo. Para ello he tenido en cuenta unas pocas pinturas y grabados en momentos y lugares diferentes, procurando que reflejaran distintas etapas de las formas expresivas y de las concepciones simbólicas del Cosmos en el período de tiempo que he estudiado.

ABSTRACT

In this work, I address the study in frescoes and engravings the symbolic representations of the Cosmos in Italy, between the beginning of the XV century and the end of the XVI. I have exposed the core of Renaissance Neoplatonist thought in which the authors of the so-called "occult philosophy", of "hermetic literature" had an enormous influence. From the resulting vision of the Cosmos as a universal body and soul, the importance, not exempt from debates, which the Florentine philosophers of the second half of the 14th century gave to astrology and magic, not only as farsighted and corrective techniques, but also as the nucleus of his philosophical conception. Given the close relationship between philosophers, patrons and artists, this philosophical conception and the images with which it was expressed were translated in a very direct way, but not always it was so, to the works of the latter. This is what is exposed, then, in my work. For this I have taken into account a few paintings at different times and places, trying to reflect several moments of the expressive forms and symbolic conceptions of the Cosmos in the period of time I have studied.

ÍNDICE

1	Introducción.....	1
1.1	Justificación.....	1
1.2	Objetivos.....	1
1.3	Metodología.....	2
1.3.1	Estructura del trabajo.....	2
1.3.2	Elaboración del trabajo.....	3
1.3.3	Algunos aspectos importantes que no han sido tratados en este trabajo.....	4
2	Estado de la cuestión.....	5
2.1	Filosofía, ciencia, astrología, magia y arte.....	6
2.1.1	Filosofía y ciencia.....	6
2.1.2	Astrología y magia.....	7
2.2	Iconología de las representaciones profanas del cosmos.....	8
2.3	El análisis de las obras de arte.....	10
2.3.1	Florenia: La sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo y la capilla Pazzi.....	10
2.3.2	Ferrara: El Salón de los Meses del Palacio Schifanoia.....	11
2.3.3	Roma: La villa Farnesina.....	11
2.3.4	Roma (Caprarola): El gran techo del Palacio Farnese.....	11
2.3.5	Grabados astrológicos: el Tarot de Mantegna.....	11
3	El cosmos en la cultura del renacimiento italiano.....	11
3.1	Marco histórico.....	12
3.2	Humanismo y renacimiento.....	12
3.3	La astronomía. Evolución de las concepciones científicas sobre el Cosmos desde el Quattrocento hasta Copérnico.....	14
3.4	Principales interpretaciones simbólicas del Cosmos en el neoplatonismo. Astrología y magia.....	17
3.4.1	Constelaciones, mitos, astrología, magia y filosofía.....	17
3.4.2	Neoplatonismo renacentista.....	18
3.4.3	La interpretación simbólica del Cosmos en el neoplatonismo.....	21
3.4.4	Interpretación neoplatónica de la astrología y de los efectos de la magia.....	25
4	El cosmos en el arte del renacimiento italiano.....	29
4.1	Introducción.....	29
4.2	Florenia: sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo y la capilla Pazzi.....	30

4.3	Ferrara: Salón de los meses del Palacio Schifanoia.....	32
4.4	Roma: Villa Farnesina	38
4.5	Roma (Caprarola): Gran techo del Palacio Farnese	43
4.6	Grabados astrológicos de la época.	46
5	Conclusiones.....	49
6	Bibliografía	52
7	Anexos y apéndices	56
7.1	Imágenes	56
7.1.1	Imágenes	56
7.1.2	Fuentes de imágenes.....	70
7.2	Detrás del ordenador	72
7.2.1	Cuestiones generales	72
7.2.2	El Trabajo de Fin de Grado	73

1 INTRODUCCIÓN.

1.1 Justificación.

Siempre me ha interesado la astronomía y como también, en el instituto, me atrajeron las humanidades, y, mantengo mi interés por aquella, cuando he tenido oportunidad como la que me proporciona mi trabajo de fin de grado opté por un trabajo que recogiera mis conocimientos histórico-artísticos y los relacionara con mi inclinación por el conocimiento del *universo*.

Otra cuestión que me ha preocupado a lo largo de mis estudios de grado es el conocimiento de las obras de arte realizadas por culturas de otras regiones del mundo, por ello quise escoger como tema de mi trabajo las relaciones entre arte y astronomía en otras culturas.

Como esto es una tarea *ardua*, de acuerdo con mi tutor decidí acotar el ámbito cultural y temporal de mi trabajo. Como me atraía la representación del cosmos en el arte renacentista italiano acordamos concretar aún más el contenido de mi trabajo, de modo que como en los siglos XV y XVI todavía no se había producido una separación clara entre la ciencia astronómica y la astrología, y como esta época tiene interés por sí misma, y, además, el interés que tiene todo período histórico que actúa como puente entre otros dos, optamos por estudiar la astronomía/astrología en el arte italiano del renacimiento.

1.2 Objetivos.

Describir una descripción del nuevo espíritu que introduce Copérnico en el estudio del universo y de las dificultades que tuvo en la exposición de su teoría.

Sintetizar las influencias que el neoplatonismo de la segunda mitad del siglo XV y las “ciencias ocultas” tuvieron en el recurso uso simbólico del cosmos.

Analizar en este marco cultural las pinturas profanas en las cuales en los siglos XV y XVI se representaron temas astrológicos, zodiacales y herméticos.

Este análisis se concreta en las siguientes obras: Frescos de la capilla de la Sacristía Vieja de la Iglesia de San Lorenzo y de la capilla Pazzi en la Iglesia de la Santa Cruz en Florencia, los frescos del Salón de los Meses en el Palacio Schifanoia de Ferrara, Los frescos de la Sala Galatea de la Villa Farnesina y del Salón del Mapa del Mundo de la Villa Farnese en Roma, los grabados de Mantegna.

Describir la evolución estilística de la pintura italiana a través de estos ejemplos.

De estos objetivos el principal es el análisis de las obras mencionadas. Los dos primeros tienen un carácter introductorio y el último es un complemento del análisis de las obras enumeradas.

1.3 Metodología

1.3.1 Estructura del trabajo

He dividido mi trabajo en cinco capítulos:

El primero es la introducción que lo he dividido en tres secciones: la justificación del tema escogido –Forma y símbolo en las representaciones del Cosmos en el Renacimiento italiano-; los objetivos que guían el desarrollo de este tema, y, finalmente la metodología empleada: cuál es el enfoque teórico que he empleado en el estudio de las pinturas escogidas.

El segundo capítulo: es el estado de la cuestión presento las ideas principales que se deducen de los textos consultados en los dos capítulos siguientes.

En el tercero dividido en cuatro secciones trata -en primer lugar, de situar el marco histórico en el que vive el renacimiento italiano (primera sección). En la segunda sección hago una descripción convencional de los rasgos básicos del humanismo italiano, mientras que en la tercera expongo la contribución de Copérnico a los avances de la ciencia astronómica: me intereso más por a las dificultades que su propia formación y el ambiente cultural de la época supusieron en la elaboración de sus teorías y llamo especialmente la atención por el cambio cualitativo que introdujo en las formas de pensar. En la última sección, la que me ha resultado más difícil de elaborar, intento sintetizar las ideas del neoplatonismo y de los textos herméticos en la expresión simbólica del Cosmos.

En el cuarto capítulo analizo las obras que enumeré en los objetivos, con una introducción general a su descripción. En algunas de ellas me ha sido difícil encontrar documentación, mientras que para los frescos del Palacio Schifanoia y los grabados de Mantegna me he encontrado con mayores recursos bibliográficos.

En el último capítulo expongo mis conclusiones del trabajo desarrollado en los capítulos anteriores.

Los dos últimos apartados de este trabajo incluyen la bibliografía y los siguientes anexos y apéndices:

1.3.2 Elaboración del trabajo

Libros y artículos: Desde unas referencias iniciales proporcionadas por el profesor tutor de mi trabajo he buscado información bibliográfica en la Facultad de Filosofía y Letras; en bases de datos como Dialnet y Mendeley. Pero, sobre todo en Google de acuerdo con las referencias que encontraba en lecturas previas de otras obras. También me ha sido útil recurrir a las páginas Web de Unilibro e Iberlibro.

Webgrafía: La webgrafía ha sido particularmente útil para el comentario de aquellas obras en las que he encontrado menos información en libros o en artículos de revistas.

La parte más laboriosa para mí ha sido la lectura, selección de información de ideas y resumen de los textos, y, su empleo en la elaboración del texto de mi trabajo. En el anexo 7.1 explico con más detalle como he realizado esta parte de mi trabajo.

Después de una conversación inicial con mi tutor al final del curso 2016-2017 y en la cual concretamos el tema de mi trabajo, consultamos, por su recomendación, la edición de Siruela de *El Cielo según Plinio el Viejo* con textos introductorios de varios autores. Después de una segunda reunión me propuse la elaboración de un índice y comencé con la lectura del texto de Reale y Antiseri (que menciono más abajo), con el fin de redactar el contenido de la sección 2 del capítulo 3. En los contactos posteriores el índice fue simplificado y fuimos comentando y corrigiendo los sucesivos capítulos y secciones según los iba desarrollando, lo cual no hice de modo secuencial.

Para el desarrollo del Capítulo 3 he consultado la *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico* (Antigüedad y Edad Media, Humanismo a Kant) de Giovanni Reale y Dario Antiseri, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico* de Andre Chastel.

En la preparación de la sección 3.4., además he leído: el *Tratado de Iconografía* de Juan F. Esteban Lorente, *El Zodíaco de la Vida. La polémica astrológica del Trecentos al Quinientos* de Eugenio Garin, he consultado, con dificultad por el idioma, el libro de D. P. Walker: *Spiritual Demonic Magic from Ficino to Campanella* (La primera parte sobre la magia y la música en Ficino), y, también publicaciones de Frances A. Yates: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, (El Capítulo II, donde estudia Pico della Mirandola y la Cábala), para mí de más fácil lectura que el texto de D. P. Walker, y *Giordano Bruno y la Tradición Hermética*, y, Culianu: *Eros y Magia en el Renacimiento. 1484*.

Para el estudio de las obras cuyo análisis incluyo en el Capítulo 4 he recurrido a Aby Warburg: Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara, Edgar Wind: Los misterios paganos del Renacimiento; Jean Seznec: Los dioses de la Antigüedad. En la Edad Media y en el Renacimiento, Fritz Saxl: La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental, Erwin Panofsky: Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento, E. Panofsky y F. Saxl: Mitología clásica en el arte medieval, de Esteban Lorente y de Diego Suárez Quevedo he consultado diversas publicaciones en mi análisis de los frescos de Florencia y de Roma, R. Ariola: El Tarot de Mantegna, diversos artículos de Marco Bertozzi en el análisis de los frescos del Palacio de Ferrara. También he recurrido a diversos textos encontrados en Google.

1.3.3 Algunos aspectos importantes que no han sido tratados en este trabajo.

En mis lecturas de un año largo he accedido a fuentes que me han parecido importantes para la historia de los usos simbólicos del Cosmos en la pintura italiana de los siglos XV y XVI. Las limitaciones de espacio y la necesidad de reducir a un ámbito manejable mis lecturas me han llevado a no profundizar en ellas por lo que he dejado fuera ideas y hechos muy importantes para su comprensión. Éstas son las siguientes:

En el ámbito de la filosofía y de las “ciencias ocultas”: es el caso de la cábala y de la tradición hebrea en la transmisión y creación de conocimientos de astronomía, magia y astrología. Si he mencionado algo más la influencia árabe tampoco la he estudiado con cierto detalle.

El pensamiento de filósofos ajenos a la academia de Careggi tanto de dentro como de fuera de Italia, tanto contemporáneos como posteriores y, en particular, a la obra de Giordano Bruno he hecho alusión escasa o nula.

Lo mismo ha ocurrido con cuestiones más particulares como la historia de las representaciones del zodiaco, o la iconografía de los meses, de los dioses planetas y de sus hijos, o un mayor detalle en las fuentes primarias y en los manuscritos medievales.

Para trabajos futuros: en el transcurso de mi trabajo me he planteado que fue de la astrología y magia populares en la Edad Media y en el Renacimiento, esa astrología y esa magia de la que pretendían desmarcarse, al menos en apariencia, los filósofos florentinos.

2 ESTADO DE LA CUESTION

Este estado de la cuestión, quizá sería más apropiado llamarlo el estado de las cuestiones, ya que el estudio de la simbología del cosmos en el Renacimiento italiano engloba disciplinas diferentes en su carácter científico y en sus modos y ámbitos de conocimiento. El primer epígrafe da idea de lo cierto de esta afirmación: “Filosofía, ciencia, astrología, magia y arte”. Esto es así porque las representaciones simbólicas del cosmos en los siglos XV y XVI en Italia estuvo muy ligada a las ideas de los filósofos neoplatónicos, y, éstas, particularmente al neoplatonismo griego y helénico y a las ciencias ocultas, a la astrología y a la magia, un binomio inseparable, a su vez tanto la una como la otra estuvieron en el centro de los debates renacentistas en torno a la ciencia, y, en particular, a la astronomía como una forma de conocimiento que pretendía marcar sus distancias e imponerse a las consideradas como prácticas supersticiosas de la astrología y la magia. El arte, en general, y las artes plásticas, entre ellas la pintura, en particular, tuvieron mucha importancia como expresión del concepto de belleza de los filósofos neoplatónicos, y, como vehículo de sus ideas, encontrando en los príncipes y nobles laicos o religiosos al apoyo necesario para que a través de estas imágenes se expusieran públicamente su poder, el respaldo “divino” a sus proyectos y su magnificencia. A los eruditos de la época se les encomendó la elaboración de los programas iconográficos, más o menos fielmente seguidos por los pintores, entre los cuales los había también con conocimientos de la filosofía neoplatónica.

A este entorno cultural en el que se desarrolló la pintura profana del cosmos hay que añadir las obras mismas y el análisis de las mismas, con un resultado desigual en la búsqueda de información.

Así pues, tendré que hacer un difícil esfuerzo de síntesis para poder presentar en unas pocas páginas este estado de la cuestión. La mayoría de los textos empleados en la redacción del epígrafe “El cosmos en la cultura del renacimiento” fueron publicados a lo largo del siglo XX y gran parte de ellos entre 1930 y 1980.

Dividiré este estado de la cuestión en los siguientes apartados: Filosofía, ciencia, magia y astrología, y arte. Un segundo apartado acerca del método iconológico, y, un tercero, sobre las obras concretas incluidas en este trabajo.

En el primero de estos tres epígrafes no seguiré, un orden estrictamente cronológico de las obras que he consultado. Esto ha sido así por el diferente carácter de

la bibliografía consultada: manuales, recopilación de conferencias o de publicaciones previas, ensayos en profundidad de un período, de un tema o de un autor determinado.

2.1 Filosofía, ciencia, astrología, magia y arte.

2.1.1 Filosofía y ciencia.

Para la exposición del pensamiento filosófico de la antigüedad clásica, en un sentido muy amplio, he recurrido al volumen primero del manual de historia de la filosofía de G. Reale y D. Antiseri (1983): “Historia del Pensamiento Filosófico y Científico”. El volumen segundo (1985) de este mismo manual me ha servido de referencia para tratar las características generales del pensamiento humanístico-renacentista, con la inclusión de los llamados “profetas” y “magos” orientales y paganos, y del neoplatonismo renacentista. No ha sido habitual en la bibliografía manejada encontrar una exposición de las influencias de la cábala en los filósofos humanistas: E. Garin (1975) hace mención a ella, pero restando importancia a la significación que tuvo en el conjunto de la obra de Pico della Mirandola, sólo en F. Yates efectúa en sus obras un análisis detallado de la cábala en su versión cristianizada por Pico. Algunas de las obras que reseñaré, más adelante, también me ayudaron a comprender las ideas del neoplatonismo florentino. Unas valoraciones más expresivas, menos de manual, de esta corriente de pensamiento las descubrí en E. Wind (1958) y A. Chastel (1959).

En mi descripción de la contribución de Copérnico a la astronomía he recurrido al segundo volumen de los dos autores arriba señalados. La edición de 1974 del libro de J. Vernet “Astrología y Astronomía en el Renacimiento. La revolución copernicana”, presenta con más detalle los modelos explicativos de la mecánica celeste elaborados por las tradiciones clásica e islámica hasta el siglo XV. Esta publicación también me ha sido útil para el conocimiento de la astronomía precopernicana, como también lo ha sido el primer volumen de Reale y Antiseri. J. F. Esteban Lorente (2002) hace una breve descripción de las teorías que en la Antigüedad se propusieron para explicar la dinámica celeste.

Para conocer el estado de la ciencia en el período de transición entre el medioevo y la edad moderna, he leído el libro de E. Garin (1975) “El Zodíaco de la Vida. La polémica astrológica del trescientos al quinientos”, aporta ideas que me han sido muy valiosas para percibir lo difícil que resultó para la astronomía liberarse de las ataduras que la ligaban a la astrología (también reflejada en el volumen segundo de los

historiadores italianos repetidamente citados y en la publicación citada de Vernet); y para saber del esfuerzo de Pico della Mirandola por introducir un modo nuevo de estudiar las ciencias naturales.

A. Chastel (1959) hizo visibles los esfuerzos de los humanistas orientados a sacar a la visión de la naturaleza del “campo de lo demoníaco y de lo ilícito”, por llamar la atención hacia la asociación de la naturaleza con el “cosmos”, por hacer notar su interés por lo que califica de “idealismo matemático” y la “representación concreta de los datos celestes y terrestres”, pero advierte de las limitaciones de los neoplatónicos florentinos y compara su visión con la de aquéllos que como Leonardo da Vinci en lugar de seguir una senda especulativa, una visión simbólica del cosmos, estuvieron más interesados en una “representación detallada de los mecanismos naturales”.

2.1.2 Astrología y magia

Dos autores fundamentales para el estudio de la astrología y de la magia en el Renacimiento italiano son D. P. Walker y F. Yates, pero antes quiero volver mi atención hacia estas dos obras: una de ellas la ya mencionada, de Garin que analiza el debate astrológico que tuvo lugar entre los filósofos florentinos desde el trescientos al quinientos, y, la otra, el manual de Iconografía de Esteban Lorente.

J. F. Esteban Lorente (2002) un autor que me ha sido muy útil para el estudio de las obras que analizo en la segunda parte de mi trabajo, hace una descripción de las representaciones del Zodíaco, de las constelaciones y de los planetas hasta el Renacimiento y menciona aquéllos autores que desde los últimos siglos de la Antigüedad hasta la Edad Media contribuyeron con sus manuscritos y sus ilustraciones al mantenimiento de una larga tradición en la representación simbólica del cielo.

La importancia de la astrología y de la magia como una consecuencia “lógica” de la concepción neoplatónica del cosmos la encontré en A. Chastel (1959) y en E. Garin (1975). Este segundo autor presta atención a la influencia de los filósofos y teólogos bizantinos, en especial de Plethón (su neopaganismo, su concepción rígidamente determinista de la historia, la imposibilidad de escapar al destino fijado desde siempre por el poder supremo en el universo, es decir, de Júpiter en cuya tarea es auxiliado por su cohorte de dioses), en la transmisión del neoplatonismo entre los humanistas florentinos, algo a lo que G. Reale y D. Antiseri prestan menor atención. Garin nos da a conocer la importancia del debate astrológico en el Renacimiento desde la perspectiva del intento de construir, por vías más o menos acertadas, una filosofía de

la historia y un pensamiento científico que liberase a la sociedad de su sumisión a las teorías y prácticas astrológicas y mágicas. Petrarca, Salutati, Ficino, Pico, Pomponazzi y otros pensadores italianos y árabes, Abenaldún, son los protagonistas de un debate que supera los límites geográficos de mi trabajo.

D. P. Walter (1958) abrió las puertas a las investigaciones acerca de la magia después de la Edad Media y hoy continúa siendo el libro de referencia para los investigadores interesados en estudiar la magia en los siglos XV y XVI. La primera parte de su libro trata de la música y de la magia en Ficino para terminar comparando sus teorías con Pico, Plethón y Lazarelli. La música para Ficino era uno de los tres remedios para la salud del espíritu y evitar la melancolía. La música a modo de los talismanes es para Ficino un modo de captar las influencias positivas sobre el espíritu humano y como aquélla debe practicarse en determinadas condiciones para recoger las influencias deseadas desde los planetas adecuados. La magia en Ficino deriva de sus concepciones neoplatónicas referentes al universo y de la cosmogonía de Plotino. Walker detalla las fuentes de la magia ficiniana y las encuentra en la liturgia de la misa: en sus palabras, su música, sus ritos; en los escritos de Proclo y Jámblico que le remiten a los Himnos Órficos y a la teoría musical de las esferas de Pitágoras; el *Asclepius* fue siempre un soporte al que vincular su pensamiento.

F. Yates en sus investigaciones prestó atención a estos temas: la cristianización de la cábala por Pico, la filosofía oculta en la época isabelina (fuera del entorno florentino) y en su libro “Giordano Bruno y la tradición hermética” (1964) tras un estudio previo del hermetismo, y de la magia en algunos escritores, entre ellos Ficino y Pico della Mirandola, expone la evolución del pensamiento de Giordano Bruno a través de sus viajes por Europa.

2.2 Iconología de las representaciones profanas del cosmos.

Warburg en su artículo de 1912 hace una exposición práctica de un nuevo método de investigación en la Historia del Arte, el cual aplicó a la búsqueda de la simbología oculta tras las imágenes inferiores de la banda intermedia de los frescos del Salón de los Meses en el Palacio Schifanoia. Estas imágenes representan los símbolos de las constelaciones en las que la astrología egipcia dividió cada uno de los doce signos del zodíaco, representan las imágenes de los decanos. A su nuevo método de investigación, por el que propone un estudio exhaustivo de todo tipo de fuentes, sin distinguir jerarquías entre ellas ni donde ni en qué lugar y momento fueron creadas, le

dio el nombre de método iconológico. Warburg no renuncia al análisis de las formas. De hecho, su interés por la historia del arte le vino, además, de su afición por los objetos bellos, por la admiración que le provoca el genio artístico entendido como capacidad de enfrentarse a aquellos condicionamientos externos que limiten su libertad creadora. Pero piensa que detrás de las figuras, de las composiciones, del color existe siempre un significado que hay que desvelar. Warburg no se limitó a exponer y aplicar su método, sino que como consecuencia de su fascinación por el arte del Alto Renacimiento italiano, sugirió la necesidad de investigar campos de la cultura de los siglos XV y XVI como lo fueron la magia y la astrología y a los que ya J. Burckhardt había entendido como elementos imprescindibles para comprender tanto la cultura, en general, de este período como su manifestación en las imágenes creadas por sus artistas.

Desde el Instituto Warburg, por él fundado, los historiadores que colaboraron o pertenecieron a él contribuyeron a perfeccionar el método iconográfico, a aumentar el amplio inventario de fuentes y de imágenes por él recopiladas, al estudio de los temas por Warburg propuestos (las interrelaciones entre los grandes estilos históricos, los ya mencionados de la significación de la magia y la astrología en la cultura y en el arte del Renacimiento, etc.), a realizar numerosas investigaciones aplicadas al estudio de las obras de arte individuales producidas en distintos períodos históricos.

J. Seznec (1929) y Panofsky y Saxl (1933) estudiaron la historia de la representación de la mitología clásica en el arte medieval y probaron que junto al circuito seguido por las imágenes helénicas de las constelaciones ya descrito por Warburg veintiún años antes había otro completamente independiente de aquél: el que siguieron las imágenes de los dioses-planetas desde su lugar de origen, Babilonia, pasando por Arabia hasta llegar a Italia donde, inicialmente, los representaron con personalidades completamente ajenas a las formas tradicionales con las que se les había venido representando y acompañados con atributos y vestimentas de la época. Así mismo, describieron el largo curso que siguió la mitificación de las constelaciones y planetas en la Antigüedad clásica. J. Seznec estuvo muy interesado en demostrar que ni la Edad Media fue tan oscura ni el Renacimiento tan luminoso como se pensaba en aquéllos años.

En un artículo publicado originalmente en 1939 recopilado después en “El significado de las artes visuales” (1955), Panofsky expone con detalle los conceptos y etapas del análisis iconológico, advierte sobre los problemas en el uso de las fuentes y

pone de manifiesto la interrelación entre la historia del arte y otras disciplinas sociales, como, por ejemplo, la historia.

Saxl (1948) en un libro de características similares al de Panofsky (1939) en su primer capítulo “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, plantea la importancia del conocimiento del “ciclo vital”, de la “historia de las imágenes” para la comprensión de la historia del arte (en general en el estudio de todas las humanidades). Las imágenes en el momento de su creación se asocian a determinadas ideas, las imágenes pueden desaparecer por un tiempo, y volver a resurgir bien sea como la misma imagen o con sólo sus “rasgos esenciales” y con un significado diferente al original.

E. Wind (1958) hace un análisis crítico las cuestiones siguientes: los distintos significados que hay detrás de la palabra misterios: ritual, figurativo y mágico; la vinculación de los dos últimos con el lenguaje, el uso que de éste se hace para engrandecer el conocimiento que hay oculto en los misterios; la vinculación entre filosofía y las obras de arte del Renacimiento y la necesidad de entender esta relación para disfrutar sin limitaciones de estas obras. El enfoque de Wind me ha resultado muy atractivo por su modo de explicar la filosofía de Plotino y, lo que él entiende como, la parasitación de la filosofía por la magia en sus discípulos; me ha ayudado a entender mejor la relación entre las “ciencias ocultas”, la filosofía neoplatónica de los humanistas (en particular, su uso por Pico della Mirandola) y el arte del Renacimiento.

2.3 El análisis de las obras de arte.

2.3.1 Florencia: La sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo y la capilla Pazzi.

La significación de los frescos de ambas capillas como cartas astrales fue fijada por F. Saxl en 1924.

Aby Warburg, Gertrud Bing, Patricia Fortini Brown, Isabella Lapi Ballerini, J. F. Esteban Lorente han establecido distintas fechas y diferentes motivos para las composiciones representadas en la sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo y en la capilla Pazzi de la Basílica de la Santa Croce.

2.3.2 Ferrara: El Salón de los Meses del Palazzo Schifanoia

Aby Warburg, en 1912, aplicó el método iconográfico a la “zona oscura” de los frescos del Salón de los Meses del Palazzo Schifanoia, su interés se orientó a descubrir cuál fue el origen de uno de los decanos del mes abril.

En las publicaciones más recientes, por ejemplo, de M. Bertozzi¹ y de Incierti, y los artículos publicados en la revista on-line *Engramma*², completan el dibujo dejado por Warburg, pero no se ha producido ningún cambio en las conclusiones fundamentales de su trabajo.

2.3.3 Roma: La villa Farnesina

El significado astrológico ha sido objeto de estudio desde 1934 por F. Saxl y a él le siguieron, en este empeño, los llevados a cabo por Ingrid Rowland en 1984, Quinland-McGrath en 1984, 1986 y 1995, Lippincont en 1990 y Taylor en 2004. En 2014 Esteban Lorente recalculó el horóscopo de Saxl usando la esfera de Durero.

2.3.4 Roma (Caprarola): El gran techo del Palacio Farnese

Seznec (1929) enmarca las imágenes representadas en los frescos del Palacio Farnese dentro de lo que él califica como “Dioses de Carnaval” y a los mismos frescos como un ejemplo de los “frescos monumentales” que “desde mediados del siglo XVI inundan” distintos palacios construidos en ciudades como Venecia, Florencia, Roma, el Vaticano, etc.

He consultado y los artículos de P. Colonna y M. Fioravanti (¿2006?), D. Suárez Quevedo (2007), y los blogs de M. Fiorello (2008) y Arquine (2015) para las motivaciones de los Farnese, el carácter científico de su representación y el simbolismo de las imágenes pintadas en los frescos.

2.3.5 Grabados astrológicos: el Tarot de Mantegna

He estudiado el Tarot de Mantegna en la monografía de R. Arola (1997).

¹ BERTOZZI, M., PEDERSOLI, A., SASSU G., “Mese per mese. Lettura dei registri del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara”, *Engramma*, nº105, Aprile 2013, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1332 Incluido en http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1339. Consultado a las 10.45 del 27 de noviembre de 2018. Se puede encontrar una abundante literatura y fácilmente accesible en Internet que permitiría realizar un trabajo exclusivamente dedicado a los frescos del Salón de los Meses.

² <http://www.gramma.it/eOS/index.php>

3 EL COSMOS EN LA CULTURA DEL RENACIMIENTO ITALIANO.

3.1 Marco histórico.

Como señala Garin en el siglo XIV "se torna casi obsesivo el tema de una transformación de la época: *renovatio* y *translatio*, vuélvense lugares comunes en la espera, sobre todo en Occidente,... desde las amenazas de invasiones hasta las crisis de las grandes instituciones, que alimentaban efectivamente temores y esperanzas, profecías y utopías³." Más adelante se refiere a la insistencia de los platónicos italianos en la "decadencia de las repúblicas y discutirán la posibilidad de una repetición, de un retorno a los orígenes⁴."

3.2 El humanismo y renacimiento.

Dos términos se han impuesto para resumir y comprender el conjunto de las ideas y actividades humanas en la Italia de los siglos XV y XVI (*Quattrocento* y *Cinquecento*), estos términos son los de Humanismo y Renacimiento. No voy a realizar una exposición detallada de los diferentes significados historiográficos que se han dado de ambos términos puesto que excedería de los límites de mi trabajo, así que me limitaré a definirlos tal y como hace Reale:

"La señal distintiva del humanismo consiste en un nuevo sentido del hombre y de sus problemas; un nuevo sentido que encuentra expresiones multiformes y, a veces, opuestas, pero siempre llenas de contenido y con frecuencia muy originales. Este nuevo sentido culmina con las celebraciones teóricas de la dignidad del hombre como ser en cierta forma extraordinario con respecto a todo el resto del cosmos...⁵"

"El renacimiento representó un fenómeno grandioso de regeneración y de reforma espiritual, en el que el retorno a los antiguos significó una revivificación de los orígenes, un retorno a los principios, es decir, un retorno a lo auténtico. En este espíritu hay que entender la imitación de los antiguos⁶"

Durante los siglos XV y XVI, en Italia, se produjeron cambios importantes en todos los aspectos del pensamiento y la vida del hombre: sociales, políticos, morales,

³ GARIN, E., *El Zodíaco de la vida*, Barcelona, 1981, p. 36.

⁴ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁵ REALE, G. y ANTISERI, D., *Historia del pensamiento filosófico y científico*, vol. II *Del humanismo a Kant*, Barcelona, 1995, p. 33.

⁶ *Ibidem*, p. 37.

literarios, artísticos, científicos, filosóficos y religiosos. Estos cambios se engloban bajo los términos de renacimiento y humanismo.

El término "humanismo", en opinión de G. Reale, aparece en época reciente, según este autor, fue F. I. Niethammer (1766-1848) “quien primero lo utilizó para indicar el área cultural a la que se dedican los estudios clásicos y el espíritu que les es propio”⁷ Este mismo autor afirma que “el término "humanista"... nació a mediados del siglo XV,... para indicar a quienes enseñaban y cultivaban la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral⁸” (*studia humanitatis* o *studia humaniora*). Disciplinas que estudian y dan a conocer la naturaleza espiritual específica del hombre.

A estas disciplinas se atribuyó un valor inmenso. Se tomó como modelo a los autores clásicos latinos y griegos⁹.

En la Edad Media ya se estudiaban los autores clásicos, pero no fue hasta mediados del siglo XIV con Petrarca cuando el estudio de estos autores se hace desde “una mentalidad radicalmente nueva”¹⁰.

Así pues humanismo y renacimiento son en expresión de Reale” dos caras de un idéntico fenómeno¹¹”.

Siguiendo con Reale “uno de los aspectos que quizás es más típico del pensamiento renacentista: es el resurgimiento de los elementos helenísticos-orientalizantes. Tal resurgimiento se halla repleto de resonancias mágico-teúrgicas¹²”, aparecidos, en su mayoría en la época del Imperio Romano pero que ya los primeros padres del cristianismo les atribuyeron una antigüedad que se remonta no sólo a una época anterior a los filósofos clásicos griegos sino incluso se les consideró como revelaciones de dioses antiquísimos, de origen egipcio o mesopotámico, o de profetas contemporáneos a Moisés o los profetas bíblicos. Estas atribuciones pese a ser erróneas fueron mantenidas por los humanistas: “El sincretismo entre doctrinas grecopaganas, neoplatonismo y cristianismo –tan difundido en el renacimiento- se basa en gran medida en este enorme equívoco¹³”

⁷*Ibidem*, p. 26.

⁸*Ibidem*, p. 26

⁹*Ibidem*, p. 27.

¹⁰*Ibidem*, p. 27.

¹¹*Ibidem*, p.38.

¹²*Ibidem*, p.39.

¹³*Ibidem*, p.41.

3.3 La astronomía. Evolución de las concepciones científicas sobre el Cosmos desde el Quattrocento hasta Copérnico¹⁴.

El sistema aristotélico-ptolemaico fue durante muchos siglos la explicación generalmente aceptada sobre la estructura y movimiento del cosmos. Esto no quiere decir que no hubieran existido teorías que pusieran en cuestión, en mayor o menor grado, los principios fundamentales de este sistema ni que dentro del mismo no hubiera distintos enfoques ni que se hubiera mantenido inmutable desde su formulación por Aristóteles y Ptolomeo hasta su sustitución por los modelos elaborados durante el Renacimiento y la Edad Moderna

Estos cambios en el sistema aristotélico-ptolemaico pueden explicarse entre otras razones por la *emigración*¹⁵ hacia Oriente de la cosmología y astronomía clásicas, con la caída del Imperio Romano, hasta su posterior *retorno* en la Baja Edad Media a Europa occidental.¹⁶

La mencionada sustitución del sistema tradicional por el propuesto por Copérnico a mediados del siglo XV no fue inmediata, pues se le opuso resistencia tanto por motivos religiosos como por el rechazo de los astrónomos a deshacerse de un modelo con el que habían trabajado desde siempre; además el propio sistema copernicano mantuvo elementos del sistema aristotélico-ptolemaico, este es el caso de la explicación de la mecánica celeste por medio de las distintas versiones de la teoría de las esferas como elementos portadores y responsables del movimiento de los planetas: “El mundo de Copérnico... continúa siendo un universo cerrado¹⁷. La forma perfecta es la esférica y el movimiento perfecto y natural es el circular. Los planetas no se mueven en órbitas; son transportados por esferas cristalinas que efectúan una rotación. Las

¹⁴*Ibidem*, pp. 193-205.

¹⁵Aquí el término emigración lo he empleado en el sentido que hace Warburg en WARBURG, A., “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” en WARBURG, A., *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, 2005, p. 417.

¹⁶Fue precisamente la lectura de estos autores: Hiceta de Siracusa, Filolao, Heráclides Póntico y Ecfanto el Pitagórico lo que estimuló a Copérnico a vencer los temores que frenaban el formulación y exposición de su teoría sobre el movimiento de las esferas para explicar la mecánica celeste. REALE, G. y ANTISERI, D., *op. cit.*, p. 203. J. VERNET, *Astrología y Astronomía en el Renacimiento. La revolución copernicana*, Barcelona, 1974, pp. 39-40, también cita el conocimiento que Copérnico tuvo del pensamiento de Aristarco a través de la obra de Arquímedes.

¹⁷Recientemente, en las páginas de Ciencia del diario El País se daba noticia de un artículo publicado por S. Hawking y T. Hertog, en el cual, según el autor del reportaje. ambos físicos proponían una nueva teoría cosmológica: *Predecimos que nuestro universo, a gran escala, es razonablemente liso y globalmente finito*. Con lo cual parece que el debate sobre el tamaño y forma del universo vuelve a sus posiciones iniciales. El País, Ciencia, 2 de mayo de 2018, El Universo es finito, según la última investigación de Stephen Hawking, consultado el 16 de junio de 2018. URL: https://elpais.com/elpais/2018/05/02/ciencia/1525265054_514813.html .

esferas poseen una realidad material... Sin lugar a dudas hallamos en Copérnico todos los elementos del viejo mundo... y también hallamos vestigios de la tradición hermética. Quien ingresa en nuevo mundo, siempre lleva consigo algo más o menos molesto, que procede del mundo anterior”¹⁸.

Además, la astronomía como el resto de las ciencias atravesó un largo período, que podría llegar hasta mediados del siglo XVIII¹⁹ durante el cual fue difícil deslindar la frontera entre la astronomía y la astrología y de separar en una misma persona y en sus escritos entre el astrónomo y el astrólogo, entre lo que escribía y pensaba como astrónomo y lo que escribía y pensaba como astrólogo²⁰: como se ha afirmado la astrología fue la hija rica de la astronomía o la astronomía fue considerada como una ciencia al servicio de la astrología. Incluso, hoy en día todavía se emplean los avances de la ciencia en el conocimiento del universo para pretender dar una fundamentación científica al mantenimiento en la actualidad de las creencias astrológicas.²¹

La permanencia del sistema aristotélico-ptolemaico a lo largo del siglo XV y, parte del XVI fue consecuencia de que en las universidades se mantuvo la enseñanza del sistema geocéntrico, mientras que los libros que se traducen y se difunden transmiten el pensamiento de Ptolomeo o son traducciones del *Almagesto*. Así A. Chastel²² nos dice que Ptolomeo fue reeditado desde 1420, que el manual escolar de Sacrobosco²³ “hasta el siglo XVI seguirá siendo considerado básico para los estudios del cielo” y más adelante: “La ciencia humanista trabajaba,..., dentro de los esquemas antiguos en el momento mismo en que sus estructuras iban a ser definitivamente contradichas”.

Ejemplo de esto es la división que se daba en las universidades europeas de las enseñanzas de la astronomía. En las universidades europeas del siglo XV las enseñanzas de astronomía seguían el sistema aristotélico-ptolemaico, así había dos tipos de enseñanzas: unas explicadas por los cosmólogos físicos y otras por los astrónomos interesados en el cálculo de las posiciones de los cuerpos celestes. Los primeros seguían

¹⁸REALE, G. y ANTISERI, G., *op.cit.*, p. 204

¹⁹GARIN, E., *op.cit.*, p. 26.

²⁰*Ibidem*, p. 35. “Ocurre así que, a menudo, en una misma página, teorías elaboradísimas e intrépidos experimentos se apuntalan y combinan con evidentes instancias religiosas y con reverberaciones de creencias primitiva, mientras la plegaria se confabula con la experimentación. De esta suerte, el poeta y el escultor, el pintor y el arquitecto transfiguran sin saberlo fragmentos de remotas visiones del universo”.

²¹La obra de Demetrio Santos es un ejemplo de la búsqueda contemporánea de una fundamentación científica de la astrología.

²²CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1991 p. 215.

²³*Tractatus de Sphaera* (1220) que supuso la primera difusión a escala europea del sistema de Ptolomeo. *Ibidem*, p. 215.

la cosmología de Aristóteles, mientras que los segundos tenían como referencia a Ptolomeo, en el primer caso aceptaban la teoría de las esferas homocéntricas, mientras en el segundo caso los epiciclos y las excéntricas eran su punto de partida.

Este estado de cosas mereció por parte de Copérnico un duro juicio, para él la astronomía, a principios del siglo XVI, se encontraba en un estado lamentable: “existe una pluralidad de teorías que no puede ser positiva”²⁴.

Al mismo tiempo los astrónomos continuaban haciendo sus observaciones, inventando nuevos instrumentos para mejorarlas o difundiendo avances en la aritmética y en la trigonometría lo que permitiría los cálculos necesarios para: efectuar predicciones astronómicas, elaborar cartas de navegación; o desarrollando instrumentos más precisos para orientación de los navegantes en una época de descubrimientos y apertura de nuevas rutas marítimas, elaborando almanaques, dibujando mapas estelares, calculando tablas astronómicas, resolviendo los problemas relativos a la necesaria reforma del calendario, ..., o colaborando en la elaboración de los programas iconográficos de los frescos astrales que decoraban paredes y cúpulas.

Algunos de los astrónomos importantes de los siglos XV y XVI fueron: Georg von Peurbach y Johann Müller Regiomontano, Petrus Apianus, Girolamo Fracastoro, Giovan Battista Amici.

Es, por tanto, en este ambiente en el que se va a formar Copérnico tanto en Cracovia como en las ciudades italianas en las que continuó y amplió su formación. Copérnico realizó estudios de derecho canónico, medicina y astronomía. En Italia estudió en las universidades de Bolonia y de Padua en las que adquirió una sólida formación humanística, entre otros de la mano de Domenico Maria de Novara vinculado a la escuela neoplatónica de Florencia. Copérnico hace suya la metafísica platónica y neoplatónica (ver epígrafe 3.4.3) y ésta va a constituir el fundamento de su actividad científica.

En Copérnico, los cálculos y los razonamientos matemáticos no son simplemente instrumentos operativos y lógicos para ordenar los resultados de sus observaciones, y, desarrollar y exponer sus teorías; son algo más que eso, las matemáticas cumplen esta función porque sólo ellas son capaces de expresar la armonía

²⁴En concreto se refiere al hecho de que “para determinar el movimiento de estos planetas (del Sol y de la Luna) y de los otros cinco, no utilizan ni los mismos principios ni las mismas demostraciones que se emplean en las revoluciones de los movimientos aparentes”. Así, algunos utilizan el sistema aristotélico de las esferas homocéntricas... mientras que otros se sirven de excéntricas y epiciclos”. REALE, G., y ANTISERI, D., *op. cit.*, p. 202.

con la que el Dios creador, el Dios geómetra ha creado un universo inmutable, donde al modo de un gran reloj no hay pieza no hay movimiento que no tenga una razón de ser, que sea inútil o redundante.

F. Barone citado por Reale y Antiseri expresa de forma muy gráfica esta penetración de la metafísica platónica y neoplatónica, la cual convierte al Sol en expresión de Dios, en la actividad científica de Copérnico: “más que cálculos y observaciones rigurosas, se halla el eco de un culto solar”²⁵.

Los autores anteriores citan a Rheticus, para a través del discípulo resumir el punto de vista de Copérnico; “Como demuestra Copérnico, todos estos fenómenos (movimiento directo, estacional y retrógrado de los planetas) pueden explicarse a través del movimiento uniforme del globo terráqueo. Es suficiente con suponer que el Sol se halla inmóvil en el centro del universo y que la Tierra gira alrededor del Sol en un círculo excéntrico que Copérnico denominó *orbe magno*. El verdadero entendimiento de las cosas celestes viene a depender así de los movimientos uniformes y regulares que efectúa únicamente el globo terráqueo: en éste, sin duda está presente algo divino (...) Mi maestro se dio cuenta de que sólo así será posible que el conjunto de revoluciones y movimientos de los orbes sucediesen con regularidad y proporción alrededor de sus propios centros, como ocurre en los movimientos circulares...”²⁶.

Reale y Antiseri sintetizan así la contribución de Copérnico al avance de la astronomía y de la ciencia en general: Lo importante de Copérnico es que fue capaz de superar sus propios temores y el rechazo general a sus hipótesis y de llegar a un “nuevo mundo”, “rompió una tradición milenaria”, “propuso un paradigma o una gran teoría alternativa”, “contenía toda una serie de previsiones que resultaron confirmadas por Galileo”. En conclusión: “El hecho más interesante de la obra de Copérnico consiste en haber impuesto al mundo de las ideas una nueva tradición de pensamiento”²⁷

3.4 Principales interpretaciones simbólicas del Cosmos en el neoplatonismo. Astrología y magia

3.4.1 Constelaciones, mitos, astrología, magia y filosofía.

Si observamos las representaciones de temas astronómicos y astrológicos nos damos cuenta de que en ellos se recurre con mucha frecuencia a imágenes de la

²⁵ *Ibidem*, p. 200.

²⁶ *Ibidem*, pp. 200-201.

²⁷ *Ibidem*, p. 204.

mitología clásica y para nosotros es algo natural ver en las constelaciones a algunos de sus dioses y héroes. Pero esta fusión entre astronomía, astrología y religión²⁸ no ha sido siempre así, al contrario, ha sido el “resultado de una complicada evolución”²⁹.

Esta “complicada evolución” es fruto de un largo proceso que sintéticamente se puede resumir así: inicialmente los hombres asocian estrellas para formar unas constelaciones que representan objetos y actividades de su vida cotidiana, progresivamente van atribuyendo a los elementos de la naturaleza que les rodea un origen mítico que se termina trasladando a los astros, ahora los dibujos de las constelaciones se asocian con divinidades y héroes, se desarrollan cosmogonías y teogonías, la religión y su interpretación simbólica del cosmos. Cuando en los pueblos del Mediterráneo Oriental, en Grecia, se inicia un nuevo modo de pensar, que recibirá el nombre de filosofía, el universo se estudia en su génesis, en su dinámica, en sus elementos, magnitud, unicidad o multiplicidad, en los elementos que lo componen, etc., ahora la simbología que se atribuye al cosmos es una simbología especulativa, que empieza a poblar el cielo de inteligencias, de almas, de espíritus, de materia, de flujos de energía, de jerarquías. Según las explicaciones que se den a todas estas cuestiones nos encontraremos con explicaciones “materialistas” o “idealistas”, sin que esto signifique una homogeneidad interna en cada uno de estos polos. Los distintos pueblos han ido desarrollando, mientras tanto, prácticas religiosas diversas y han ido utilizando los símbolos celestes por ellos dibujados para realizar predicciones sobre el futuro individual y colectivo. De modo que las distintas cosmologías filosóficas pueden introducir elementos mágicos y astrológicos en sus esquemas teóricos, convertirse en su fundamento, pueden explicarlos, rechazarlos, pero difícilmente serán ignoradas.

Los dioses, los héroes, los ángeles, los demonios, etc.: ¿Son meras representaciones simbólicas asociadas al cielo y a los objetos celestes o son seres efectivamente existentes, aunque no visibles? ¿La astrología y la magia son meras “ciencias” y/o “técnicas” o forman parte de una visión global del mundo?

3.4.2 *Neoplatonismo renacentista*

Dos milenios después de que los primeros filósofos griegos comenzaran a formular las primeras cosmologías, algo antes se habían escrito las primeras teogonías,

²⁸ ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, 2002, p. 89.

²⁹ PANOFSKY, E., y SAXL, F., *Mitología clásica en el arte medieval*, Vitoria, 2015, pp. 18-19. Una exposición más detallada de este proceso se puede encontrar en SEZNEC, F., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983, pp. 41-44.

y que en ellas se introdujeran teorías y conceptos que podrían constituirse en fundamento metafísico de las prácticas habituales de astrólogos y magos, en la segunda mitad del siglo XV, “surge” dentro del movimiento literario, filosófico y artístico humanista, una “escuela”, que va a tomar como referencia a la tradición filosófica de la Antigüedad clásica, a las escuelas que la continuaron en el período helenístico y a aquéllas que desarrollaron su actividad en la época del imperio romano, con un énfasis especial en todo un conjunto de escritos esotéricos y filosóficos, la mayoría de los cuales fueron escritos entre los siglos II y IV, pero a los que los humanistas italianos atribuyeron un origen muy remoto, contemporáneo a Moisés y a los primeros profetas.

Esta corriente de pensadores humanistas italianos recibirá el nombre de neoplatonismo renacentista, también se la conocerá como “filosofía oculta”, que iniciada a mediados del siglo XV en Florencia se va a extender más allá de las fronteras italianas y a lo largo del siglo XVI.

Platón, el neoplatonismo, los escritos herméticos son las influencias más expresivas del modo de pensar de los filósofos florentinos, a las que F. Yates añade “la versión cristianizada de la cábala judía”.

Con el nacimiento de nuestra era y hasta el siglo V, un largo período al que Reale y Antiseri califican como “la evolución final de la filosofía antigua”, ésta se va a desarrollar en paralelo con el del primitivo cristianismo y va a servir de fundamento a sus concepciones teológicas, filosóficas, cosmológicas, antropológicas, y, a su vida comunitaria, a sus prácticas litúrgicas. Que van a ser aceptadas, en ocasiones como doctrinas similares en contenido y antigüedad a las Escrituras, pero que escritas por autores paganos se pensaron como la construcción de una doctrina que compitiera con la nueva religión que se iba extendiendo, con origen en Oriente Medio, con aspiración a ir más allá de su origen hebreo y extenderse por la diáspora e introducirse en Roma y entre los gentiles.

F. Yates³⁰ resume así el contenido de esta literatura: “Bajo el nombre de Hermes Trismegisto aparecieron gran cantidad de escritos en lengua griega en los que se abordaba la astrología y las ciencias ocultas, las virtudes secretas de las plantas y piedras, así como la magia basada en el conocimiento de tales virtudes, la fabricación de los talismanes para alcanzar los poderes de las estrellas, etc. Además de estos tratados y manuales de fórmulas destinados a practicar la magia astral, también se desarrolló una

³⁰ YATES, F., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1983, p. 18.

amplísima literatura filosófica” Más adelante, la misma autora al referirse al contenido filosófico de estos escritos afirma que: “contienen elementos de la filosofía popular griega, una mezcla de platonismo y estoicismo, combinado con algunas influencias hebraicas y, probablemente, pérsicas”³¹.

El *Asclepius*, el *Corpus Hermeticum*, los *Himnos Órficos*, los *Oráculos Caldeos*, todos ellos considerados como *prysca theologia*, forman parte de lo que, en términos amplios, podemos englobar como escritos herméticos, como textos de la “filosofía oculta”. El *Asclepius*, trata de describir la “religión de los egipcios juntos a sus ritos y fórmulas mágicas, mediante los cuales conseguían transmitir a las estatuas de sus dioses los poderes del cosmos.” En el *Pimander*, el principal tratado del *Corpus Hermeticum*, se describe la creación del mundo de modo similar, aunque con algunas diferencias importantes, a como se hizo en el mosaico Génesis.

Su difusión en la Italia de la segunda mitad del siglo XV se debió, principalmente, a la personalidad, traducciones y escritos de Marsilio Ficino que hizo del hermetismo su principal punto de referencia.

¿Por qué tuvieron tanto predicamento los *prysca theologia* entre los humanistas de la segunda mitad del siglo XV y del XVI? Entre los historiadores y los filósofos que han estudiado este período se han enunciado estos factores: La santidad que los neoplatónicos encontraron en estos libros, el respaldo, no exento de crítica, que les dieron los Padres de la Iglesia, por su antigüedad³², su exotismo, una concepción cíclica de la historia³³, incluso en sus versiones más extremas en las que se repite cíclicamente lo que ya ocurrió en otros períodos³⁴, la conciencia de estar viviendo una época crítica de la que era necesario salir, encontrar un *renacimiento*, una nueva *edad de oro* que no se encuentra en el futuro sino en el pasado³⁵ (como ocurrió también con los autores de los textos herméticos).

La influencia de la cábala va a llegar a través de Ramón Llul y de judíos españoles contemporáneos a la segunda generación de humanistas florentinos. Se creía que su origen estuvo en una segunda revelación de Dios a Moisés, por la cual le transmitió el significado de la Ley que a su vez fue “transmitida oralmente a través de

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² Esta atribución de una remota antigüedad a los textos de lo que los neoplatónicos florentinos denominaron *prysca theologia* forma parte de una tendencia más general: SEZNEC, J., *op.cit.*, p. 23.

³³ GARIN, E., *op.cit.*, p. 40.

³⁴ *Ibidem*, p. 85.

³⁵ YATES, F., *op.cit.*, p. 17.

los tiempos por los iniciados³⁶ Era una mística y un culto profundamente arraigados en el texto de las Escrituras en hebreo, lengua sagrada usada por Dios para dirigirse a los hombres. A través del estudio cabalístico del texto hebreo se desarrolló una mística teosófica alimentada por una compleja búsqueda del sentido escondido de las Escrituras y por una igualmente complicada interpretación del alfabeto hebreo. Básicamente la cábala era un método de contemplación religiosa³⁷.

La versión cristianizada de la cábala judía será introducida por Pico della Mirándola, para él “la Cábala era una confirmación de la verdad del cristianismo... emplea en forma cristiana la técnica cabalística y en que amalgama dentro del sistema la filosofía y la magia herméticas”³⁸ Y, Yates concluye “Sin embargo, el tipo hebreo de gnosis, supuestamente originado por el mismo Moisés, tenía afinidades esenciales con la gnosis hermética, supuestamente derivada de su fundador, el egipcio Hermes Trismegisto”³⁹.

Entre los filósofos y los historiadores del arte y de la cultura hay consenso acerca de la enorme influencia que estas corrientes filosóficas y esotéricas tuvieron en el Renacimiento, más específicamente entre los neoplatónicos. Walker, Yates, Chastel, Garin... Están de acuerdo en este hecho, quizá estén menos de acuerdo en los aspectos del pensamiento humanista que resaltan unos y otros, en la valoración de las aportaciones individuales, en la evolución del pensamiento de cada uno de ellos, en sus debates internos. Por ejemplo, Garin puede ver en Ficino y en Pico dos polos diferentes en la visión del Cosmos y de las ciencias relacionadas o verlos como representantes de un pensamiento relativamente común, como hizo Walker. Se puede pensar que la cábala forma parte del núcleo del pensamiento de Pico o ver en su interés por ella una moda pasajera en una obra que culminaría con un alegato a favor del pensamiento científico y un rechazo de cualquier forma de magia, de superstición.

3.4.3 *La interpretación simbólica del Cosmos en el neoplatonismo.*

En este epígrafe pretendo exponer, en primer lugar, como concibió Platón el mundo de las ideas y su estructura, el origen y estructura del mundo físico como un organismo vivo e inteligente. En segundo lugar, de forma más breve, el concepto de *Anima mundi*, en los filósofos neoplatónicos florentinos, y, a continuación, en la

³⁶ Volvemos otra vez, al misterio, a lo secreto, a lo oculto, lo cual, por lo demás, no es ajeno a muchas escuelas filosóficas de la Antigüedad clásica, así como a sus “versiones” helenísticas y posteriores.

³⁷ YATES, F., *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, 1982, p. 13.

³⁸ *Ibidem*, p. 14.

³⁹ *Ibidem*, p. 14.

descripción que hizo Ficino de la cosmovisión de Platón, de su versión cristianizada y de los vínculos inteligentes que ponen en relación los distintos niveles de este cosmos cristianizado con el hombre.

A lo largo de esta exposición veremos aparecer los conceptos de ideas o formas puras, materia, jerarquía y multiplicidad de las ideas, Idea-Bien, Uno, Diada, Demiurgo, alma y cuerpo del mundo, *Anima mundi*, signo y causa, cadenas vivas e inteligentes. Detrás de todas ellas la concepción platónica de la independencia y superioridad del alma sobre la materia.

El término cosmos aplicado al universo por Pitágoras es consecuencia de una concepción armónica del universo, esta concepción la recoge y desarrolla Platón. Platón en su búsqueda del principio originario de todas las cosas, de la causa última y suprema, divide a la realidad en dos planos, el primero causa del segundo: el cosmos o mundo de las ideas, de lo inteligible, de lo suprasensible, y el mundo físico. En el primero de estos mundos “habitan las ideas o formas puras” que son diferentes unas de otras, establecen vínculos y relaciones entre sí y entre las cuales existe una jerarquía, en el sentido de que las que están en el sitio más alto de ella, condicionan a las que están por debajo, y a su vez se ven condicionadas por las que tienen un grado jerárquico mayor. En la cúspide de esta jerarquía se encuentra la Idea, principio originario absoluto que condiciona a todos los demás y no se ve condicionado por ninguno. Esta Idea, fue definida por Platón como Idea-Bien, y, en otras ocasiones, como Uno. También como principio originario supremo, pero de inferior rango, Platón introduce a la Díada. Ambos principios colaboran en la generación del resto de las ideas. La Díada aporta la materia inteligible, el Uno la diversidad que permite la multiplicidad de las ideas. Por debajo en este orden jerárquico se encuentran las ideas más generales: las cinco ideas supremas y otras similares, así como las ideas-número. El escalafón inferior lo ocupan los múltiples pero inteligibles entes matemáticos (números y figuras geométricas). Este mundo ha existido siempre, antes de que apareciera el tiempo junto con la generación del mundo físico, es inmutable, no está afectado por los vaivenes del mundo físico, y durará siempre. A este mundo de las ideas se le denominó más tarde mundo “noético”, y, también se le ha conocido como mundo “supraceleste” o “hiperurano” y sólo puede ser captado “por la parte más elevada del alma... por la inteligencia y sólo por ésta”. El mundo de las ideas o formas puras no ocupa ningún espacio físico, como tampoco lo ocupan las ideas: referirse a un “lugar sobre el cielo” o “sobre el cosmos físico” es recurrir a una “representación mítica de una imagen... indican un lugar que no es un lugar... lo

supraceleste constituye la imagen del mundo no espacial de lo inteligible... del ser suprafísico”⁴⁰.

Las ideas junto con el Artífice, el Demiurgo, un Dios personal, que actúa sobre la materia generan los objetos físicos, el mundo sensible. La introducción, por Platón, aquí de un ser divino no abstracto sino un Dios que piensa y que quiere, y que quiere el bien, entendido como orden y armonía a partir del caos originario en que se encuentra la materia, responde a la necesidad de introducir un elemento que permita pasar de las formas puras a los objetos materiales a los que dota de un alma, que en los hombres es un alma inteligente, la cual a su vez coloca en un cuerpo.

El Demiurgo no elimina todo lo que de caótico hay en la materia y este margen irreductible es la causa de la pervivencia del mal, de lo negativo en el mundo físico.

Platón concibió el universo como “algo vivo e inteligente”, pues el Demiurgo le dotó de un cuerpo perfecto, el cuerpo del mundo, y de un alma inteligente perfecta, el alma del mundo. Lo mismo hizo con todos los astros y las estrellas que pueblan el universo, convertido por el Demiurgo en cosmos físico, en orden y armonía. De este modo “El mundo resulta ser, pues, una especie de dios visible, y dioses visibles son así mismo las estrellas y los astros. Y dado que esta obra del Demiurgo se halla perfectamente construida, no se halla sujeta a corrupción. Por tanto, el mundo ha nacido, pero no perecerá”⁴¹.

En el mundo físico la relación entre las ideas y las cosas no es dualista, no hay contradicción entre las ideas y las cosas, puesto que “las ideas constituyen las verdaderas causas de las cosas”, pero hay una excepción que viene desde el orfismo, en el hombre “la relación entre alma y cuerpo es dualista”, el alma encuentra en el cuerpo una cárcel, una tumba de la que desea liberarse, así pues se hace necesario un cuidado, una purificación del alma que Platón describe mediante un complejo proceso en el que interviene el conocimiento, y la metempsicosis, y en el que no me voy a detener.

En resumen, en Platón se encuentra una imagen simbólica del mundo de las ideas como un cosmos supraceleste o hiperurano y una concepción del universo como un organismo vivo de carácter divino, al igual que todos los objetos celestes. Además, en Platón pervive una concepción religiosa politeísta, de modo que conserva algunas de las divinidades del panteón griego, a las que hay que añadir diversos demonios que provienen de la tradición religiosa griega. Así en la medida que asocie las divinidades

⁴⁰ REALE, G. y D. ANTISERI, d., *op. cit.*, v. II, p. 142.

⁴¹ *Ibidem*, p. 134

astrales y la divinidad del universo con los dioses y demonios de la religión griega nos encontraremos también con una representación simbólica del mundo celeste.

Es a esta concepción simbólica del cosmos físico a la que se refiere Garin cuando describe la influencia sobre Ficino de su “amado” Platón.

Almas racionales ordenadas gradualmente según su dignidad, el alma suprema se llama Jove, cada una de las doce esferas posee un alma y a cada una de ellas se asocia un dios de los que forman el séquito de Júpiter, las estrellas y los planetas, a los que también llama dioses⁴², son la parte más pura de cada esfera y también les atribuye un alma que participa de la inteligencia. A cada uno de los cuatro elementos que componen los astros, y la tierra, le asigna demonios y héroes asociados a cada uno de estos elementos: fuego, aire, agua y tierra. A las partes más puras de la tierra, *humus*, les ensambla una inteligencia, son los hombres. Pero también podemos encontrar en la tierra héroes y demonios, e incluso podemos encontrarlos en el cielo más allá de las estrellas. En todas las esferas, además, de almas, héroes y demonios dominantes podemos encontrar almas particulares: demoníacas, heroicas, puramente humanas. Este conjunto de dioses, inteligencia, almas, esferas, estrellas, planetas, héroes, demonios y hombres forman parte de la simbología platónica del universo y van a ser objeto de constante representación en grabados, ilustraciones, manuscritos y libros⁴³.

La concepción del cosmos como un organismo viviente la encontramos también en los filósofos de Careggi que concibieron “a la naturaleza... (como), al mismo tiempo un sistema matemático y un organismo completo”. Su causa es el plan divino (Platón habla del Demiurgo de un Dios personal; pero en Platón el Demiurgo está por debajo del Uno y de la Díada y necesita de las ideas para modelar el mundo físico), todo lo que ocurre en el mundo sensible depende de un poder racional, que será definido como *Anima mundi*” (En Platón el Demiurgo “otorgó al mundo un alma y un intelecto perfectos)⁴⁴. La influencia de Platón se percibe también en Ficino cuando expresa una visión cristianizada de la concepción platónica del universo celeste y representa “un mundo atiborrado de almas, de almas que se funden y se descomponen irradiándose: cadenas vivas e inteligentes” que, en palabras de Ficino “comenzando por

⁴² Esta descripción recuerda a las ideas expuestas por Jorge Gemisto Plethon durante su estancia en Italia con motivo del Concilio de Ferrara-Florencia, en los cursos que impartió a los humanistas florentinos, y a los que estuvo Marsilio Ficino (GARIN, E., *op. cit.*, p. 88)

⁴³ *Ibidem.*, pp. 100-101.

⁴⁴ CHASTEL, A., *op. cit.*, p. 217

Dios, que es la cabeza descenden en una larga e ininterrumpida serie, difundiendo sus rayos superiores sobre las inferiores”⁴⁵.

Cadenas vivas e inteligentes que irradian energía entre los distintos niveles del cosmos, pero que lo hacen de tal modo que las influencias del mundo inteligible sólo se transmiten entre los distintos niveles de este mismo mundo, ocurriendo lo mismo con las cadenas que unen los distintos niveles del mundo sensible, de modo que no haya lugar para una primacía, extraña a la filosofía platónica, de los cuerpos sobre los espíritus⁴⁶.

La inteligencia y el alma por encima del cuerpo, por encima de la materia, distintas jerarquías o planos en el mundo inteligible y en el mundo sensible, pero al formar parte de un animal divino que engloba a todo el cosmos, al estar todos unidos entre sí, de arriba abajo, por cadenas continuas de energía, ambos mundos en sus distintos planos “se corresponden paralelamente (“en una unidad articulada”), tanto que el uno es signo y símbolo del otro”. También en Chastel: “Pues, en conclusión, todo es símbolo en el mundo visible: se establece una relación constante y recíproca entre los seres desplegados en el espacio y las realidades interiores del alma”⁴⁷

Esta correspondencia permite a “Los motores divinos de los cielos (señalar) sus respectivos entendimientos y anuncian el futuro sirviéndose de los cuerpos, de las figuras y de los movimientos de los astros..., como si fueran señas y gestos. Las configuraciones celestes son como las letras de un libro que expresara los divinos conceptos...; mediante las estrellas los decretos de las inteligencias se manifiestan...”⁴⁸

3.4.4 Interpretación neoplatónica de la astrología y de los efectos de la magia.

En los apartados anteriores se ha podido observar la complementariedad entre la cosmovisión neoplatónica, la astrología y la magia. En este epígrafe se trata de presentar una síntesis de las interpretaciones neoplatónicas de la astrología y de la magia.

Pero antes quiero hacer una muy breve exposición de algunos conceptos de ambas “artes ocultas”.

Durante el Renacimiento, no sólo en él, no sólo en Italia y en la Europa cristiana y no sólo en el período de tiempo aquí considerado, se produjo un intenso

⁴⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁶ GARIN, E., *op. cit.*, p. 99

⁴⁷ CHASTEL, A., *op. cit.*, p. 217

⁴⁸ GARIN, E., *op. cit.*, p. 100.

debate acerca de la astrología, que puede englobarse en un debate más amplio, y, con la perspectiva del tiempo, como un debate entre la ciencia que se iba abriendo paso hacia una ciencia moderna y las formas intuitivas de conocimiento.

La astrología, en la teoría de las generaciones que venía desde Ptolomeo, en sus dos ramas, la natal y la teoría de las “grandes conjunciones” o de los “ciclos cósmicos”, domina una concepción naturalista, determinista que eliminaba toda posibilidad de que el hombre, la cultura tuvieran capacidad de decisión. Este modo de entender la astrología es la que se practicaba en las cartas astrales, pero no sólo era una técnica sino también una filosofía de la historia. Este modo de entender la astrología fue defendida por Plethon.

Pero en el interior de la propia astrología surgieron críticas a este determinismo irreductible y que entendían que en la posición de los astros y en la transmisión de sus efectos sobre la fortuna de individuos y sociedades siempre había un elemento de indeterminación, la técnica de las interrogaciones y de las elecciones suponía el reconocimiento de este “hecho” así como del papel de la psicología individual en las predicciones de los astrólogos. Este modo de entender la astrología encontraba su justificación en la idea de que el hombre, el mago capaz de leer el cielo era capaz de influir en las corrientes de energía que bajaban desde el cosmos e influir, en sentido contrario sobre ellas. Así encuentra su justificación la magia, como una teúrgia, que encuentra diversos modos de ejecutarla. Los filósofos neoplatónicos del renacimiento criticaron la magia ceremonial, la magia de los sortilegios, de las invocaciones a demonios, por convicción o por miedo, la “magia mala” medieval, frente a la cual defendieron la “magia buena”, la “magia natural”, aunque no parece que, por ejemplo entendieran por la misma cosa, Ficino y Pico, cuando se referían a esta segunda forma de magia. La “ciencia de las imágenes” la grabación de imágenes en distintos materiales, los talismanes, como forma de influir en los flujos de energía, lo que tenía que ajustarse a reglas complicadas y precisas, fue una de las técnicas empleadas con el fin de desviar los influjos negativos y concentrar los positivos. El Picatrix fue el texto de magia referencia básico para la elaboración de imágenes y talismanes.

¿Cuál fue la interpretación ficiniana de la astrología y de la magia?

Garin nos lo explica así: “Toda la astrología no es sino una traducción de la realidad al idioma celeste, una proyección historiada del todo, donde las figuras fantásticas de la imaginación transcriben los movimientos de la psique, la agitación de los sentimientos, los procesos de las generaciones, las cadenas de los conceptos. Saber

leer todos los idiomas, lo mismo el de los colores de las piedras que el de las figuras astrales, ayuda a comprender mejor la vida del mundo”⁴⁹. En palabras del humanista italiano: “La vida del mundo presente por doquiera propalase por hierbas y árboles, como vello de su cuerpo; y luego por las piedras y los metales, como dientes y huesos... Y esta vida común aflora todavía más en la tierra en los cuerpos más sutiles y más próximos al alma. Por su vigor íntimo, el agua, el aire y el fuego contienen en sí sus seres vivos y se mueven. Esta vida caldea y mueve el aire y el fuego más que la tierra y el agua. En fin, vivifica al máximo los cuerpos celestes como cabeza, corazón y ojos del mundo. Por último, difunde por todos los rincones del mundo sus rayos, no sólo visibles, sino también videntes, por mediación de las estrellas, que actúan como ojos suyos”. Diría que en este texto se trasluce más que una relación macrocosmos-microcosmos, un gigantesco macrocosmos cuyas articulaciones, sus nervios son los rayos que difunde la vida a todos los elementos del cuerpo universal.

En los textos siguientes Ficino recurre a su concepción del universo como un ser orgánico, como un animal divino para eludir el carácter determinista de la astrología adivinadora: El cosmos es “una unidad viva, y, “toda individuación es la síntesis de todas las demás”. La *concordia mundi* es el concepto que emplea Ficino para traducir “por vía de planos diversos, de esa unidad viva que es el cosmos, en que, a su vez, toda individuación es la síntesis de todas las demás. Es como un juego de espejos sin fin, una sucesión de imágenes y sombras de imágenes: allá arriba las formas perfectas de las ideas, aquí abajo el agotamiento de los influjos. Y todas son traducciones <<formales>> del único palpitar vivo en el universo, signos diversos de esa única realidad que, a su vez, es este mismo reflejo infinito de vida. De tal modo, la reasunción integral de la astrología no contrasta con la libertad porque en la conformidad de las variaciones de las cosas con las estrellas no se verifica reparo alguno de parte de las estrellas, sino sólo una correspondencia expresiva de un ritmo unitario más profundo”. Garin concluye con una cita del propio Ficino: “En las estrellas, en las figuras, en las partes, en las propiedades se contienen todas las especies y las propiedades de las cosas inferiores”⁵⁰.

En *De triplici vita* podemos encontrar no sólo un tratado de medicina, en los tratados médicos del Renacimiento sería raro no encontrar referencias a los espíritus y a la astrología, lo que sí es infrecuente es el recurso a la música y los talismanes, lo que hace pensar a Walker que en esta obra Ficino “sugiere alguna cosa más”, esto es, la

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 105-106

⁵⁰ *Ibidem* p. 105.

inclusión de “ritos mágicos o religiosos”⁵¹. Así, Ficino se refiere a las palabras de la consagración en la misa como un ejemplo del poder mágico de las palabras, como las que se encuentran en los himnos órficos.

Walker describe así a Ficino, *alimentando su espíritu y elevándose al cielo*, mientras toca la *lira da braccio* acompañado de una imagen de Orfeo “encantando animales, árboles y rocas”; mientras canta versos del Himno al Sol órfico; al tiempo que quema incienso y bebe vino; probablemente contemple un talismán. Esta representación es la de la ejecución de un rito mágico o religioso “un sacramento profano”. “El mago diligente, el “diligente capturador de la luz”, debe saber cuáles son las plantas, animales, olores, imágenes, armonías, himnos y ceremonias que corresponden a cada planeta, y, escoger el momento oportuno en el cual los cuerpos celestes se encuentran en la posición favorable al planeta escogido.

Ficino trata en todo momento de sacar su interpretación de la magia de cualquier asociación con los cultos y prácticas paganas y demoníacas, de sortear las críticas de la iglesia, o de autoridades como Agustín de Hipona o Tomás de Aquino, y, enfatiza, el carácter natural de su magia, en propiedades naturales de la materia que se relacionen con las cualidades atribuidas a los astros, transmitidas al margen de cualquier interferencia demoníaca⁵².

Este tipo de magia tuvo muchas fuentes⁵³. Este autor señala que quizá la más importante fue la celebración de la eucaristía, la misa. La música, las palabras de la consagración, el incienso, las luces el, vino, con el supremo efecto mágico de la transubstanciación, a lo que este mismo autor añade otras como: las que tenían su origen en la Edad Media (Roger Bacon, Alkindi, Avicena, el Picatrix), los textos neoplatónicos de (Proclo, Jámblico y Porfirio), especialmente el *Asclepius*.

⁵¹ WALKER, D. P., *Spiritual & Demonic, Magic from Ficino to Campanella*, Pennsylvania, 2000, p. 30

⁵² *Ibidem*, pp. 45-53.

⁵³ *Ibidem*, pp. 36-44.

4 EL COSMOS EN EL ARTE DEL RENACIMIENTO ITALIANO.

4.1 Introducción

En este epígrafe quiero hacer dos breves comentarios: uno sobre el método iconográfico, otro, para justificar la elección de las imágenes que analizo en los apartados siguientes de este capítulo.

El estudio de las obras de este período ha estado impulsado, al menos en parte, y quizá más en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo pasado, por la admiración que suscitaba en sus autores la “grandeza” de la cultura del Renacimiento italiano y desde cierta aprensión a las representaciones “bárbaras” de estos temas en épocas anteriores y en culturas diferentes.

El conjunto de pinturas y grabados incluidos aquí son expresión de la importancia que había adquirido las “creencias astrológicas” en Italia en los siglos XV y XVI.

Entre los frescos florentinos, ferrarenses y romanos hay diferencias significativas de estilo que se corresponden con momentos diferentes de la pintura renacentista italiana. Las pinturas florentinas se pintaron en los años 20 y 40 del siglo XV, los frescos del Salón de los Meses en torno a finales de la década de los 60 del mismo siglo, mientras que las de la Villa Farnesina se llevaron a cabo medio siglo después y las de Caprarola a principios de la década de los 70 del siglo XVI.

Seznec⁵⁴ describe así las diferencias de estilo entre unas y otras: a los frescos florentinos les califica de “firmamentos esquemáticos”, mientras que a “los frescos realistas” del Palacio Schifanoia, siguiendo la tradición de Warburg los califica de demonios, “demonios tan cercanos a la tierra”, y las pinturas de Peruzzi de “nobles deidades, de un elegancia propia de Ovidio, que parecen moverse en las serenas alturas del éter”

Según Seznec (1929)⁵⁵, las “figuras míticas” que se pueden observar en las cúpulas de la sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo y de la capilla Pazzi son “Representaciones astrológicas de una importancia totalmente nueva” que más tarde acabarán llenando los palacios y villas de los papas, de los banqueros y de otras personalidades de similar rango.

⁵⁴ SEZNEC, J., *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 67-70

La novedad de las imágenes representadas en San Lorenzo y la capilla Pazzi radicó en su composición, pues con las posiciones ocupadas por ellas en cada uno de los frescos no se pretendió representar un “un firmamento cualquiera”, sino más bien al contrario, lo que los artistas quisieron hacer fue fijar en sus composiciones “el aspecto del cielo tal y como apareció un día determinado y a cierta hora”. Momento en el cual, se supuso, que ocurrió algún “acontecimiento decisivo”, ya fuese para la Iglesia o le aconteciese a alguna notable personalidad, “acontecimiento que las potencias celestes, entonces elevándose sobre el horizonte, debían presidir”.

Un ejemplo célebre de la continuidad de los “elementos plásticos y espirituales” contenidos en las representaciones pictóricas de los zodiacos fue la obra encargada por Agostino Chigi a Baltasare Peruzzi para la cúpula de la que ha sido llamada la sala Galatea de su villa romana.

4.2 Florencia: sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo y la capilla Pazzi.

La Sagrestia Vecchia (Sacristía Vieja) de la Iglesia de San Lorenzo en Florencia fue mandada construir por Giovanni di Bicci de' Medici a Filippo Brunelleschi en 1418, las obras comenzaron en 1421 y se concluyeron en 1428. En el ábside, cubierto con una bóveda de horno sobre pechinas con veneras, en dicha cúpula se encuentran unas pinturas con una representación astronómica del cielo.⁵⁶ (Fig.1)

Los estudiosos atribuyen a Giuliano d'Arrigo "il Pesello" la autoría de ésta obra, debido a su fama como un buen pintor de animales; asesorado por el matemático y astrónomo/astrólogo Paolo Del Pozzo Toscanelli, amigo de Brunelleschi y de los Medici. “Es una pintura preciosista de dicción miniaturista; sobre una base de azurita pittura a secco con gli elementi astronomici dorati a foglia”.⁵⁷

“La pintura representa el firmamento aproximadamente a 45° (+-1°) de Latitud Norte; además se incluyen: la eclíptica dividida en grados con los límites del Zodiaco a cada lado, tomados aproximadamente a 6°, debajo el ecuador celeste, y más abajo el trópico de Capricornio. También se representa el círculo polar y el Trópico de Cáncer.

⁵⁶ Ocho familias florentinas habían decidido la construcción de una basílica para que cada una de ellas tuviera una capilla, pero debido a la falta de dinero de estos mecenas, Cosimo de Medici la adquirió para su familia como lugar de sepultura. La iglesia de San Lorenzo está construida sobre la antigua iglesia consagrada en el 393. WIKIPEDIA, *Basílica de San Lorenzo (Florencia)*, consultado el 20/03/2018, URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Lorenzo_\(Florencia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Lorenzo_(Florencia)).

⁵⁷ SUÁREZ QUEVEDO, D. “Arte, Astronomía-Astrología de mediados del Quattrocento a Peruzzi y Rafael”, *Pecia complutense*, año 13, nº 25, 2016, p. 42, URL: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/441652>.

En el Zodiaco aparecen representados: parte de Piscis, Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo y parte de Virgo; próximos al Ecuador: Cetus, Eridanus, Orión, Canis Minor e Hydra; más abajo: Lepus, Canis Mayor y Argo. En la parte superior izquierda del borde exterior puede observarse parte del Boyero, a la derecha de éste la Osa Mayor, Draco y la Osa Menor, Cefeo y Casiopea. Debajo está Perseo y, algo hacia la derecha respecto al centro de la imagen, Auriga. En el borde exterior derecho de la imagen circular aparecen Triangulum y Andrómeda”.⁵⁸ (Fig.2 y 3)

Estas representaciones provienen de las descripciones y las imágenes de libro de Higino “Fábulas. Astronomía”.

Esta imagen del cielo no es una representación al azar de las estrellas y las constelaciones, sino que representa el aspecto exacto del firmamento sobre Florencia en un momento determinado. El Dr. A. Warburg fue el primero que llamó la atención sobre este hecho y especuló sobre el evento que había originado este mapa astronómico. Con los datos que le había proporcionado el Dr. Graff y las notas que un peregrino en 1700 había anotado en su diario y en el cual afirmaba que el altar mayor de la iglesia de San Lorenzo se había consagrado el 9 de Julio de 1422, Warburg concluyó que la representación era el cielo de Florencia en dicha fecha.

Sin embargo, Gertrud Bing, directora del Instituto Warburg desde 1954, señaló la existencia de una pintura en la Capilla Pazzi de la basílica de la Santa Croce con una representación de la misma parte del cielo, girada 90° de acuerdo con la diferente orientación de la capilla (actualmente está muy deteriorada) (Fig. 4). Dado que Bing consideró la fecha dada por Warburg errónea porque la capilla no se empezó a construir hasta 1441, ayudada por el astrónomo Arthur Beer apuntó la fecha del 6 de Julio de 1439 como la fecha más probable⁵⁹. En 1981 Patricia Fortini Brown apoyó la hipótesis de Bing y dijo que la representación era para conmemorar que Florencia había sido el escenario del Concilio de esta ciudad en que se firmó el acuerdo con la Iglesia oriental y que ponía fin al Gran Cisma⁶⁰. En 1986 con motivo de una restauración Isabella Lapi

⁵⁸ WARBURG, A., “Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia (1919)” en Warburg, *op. cit.*, p. 213. Esta descripción es parte de la exposición que hace el Dr. Graff, astrónomo del observatorio de Hamburgo, a petición del Dr. Warburg; para él las fechas que mejor armonizan con las posiciones de los astros son: 4 de Julio de 1423, 7 de Julio de 1439 y 24 de Julio de 1422.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 361.

⁶⁰ VERDEJA ORALLO, L., “Un Enigma Secreto en Florencia”, *Ars secreta*, consultado el 09/11/2017. URL: <https://espaçastrologico.com.br/articulos-astrologicos-ii/>.

Ballerini descubrió la existencia en la pintura de otras estrellas que no las habían visto debido a su mal estado.

Lapi comunicó su hallazgo al Observatorio Astronómico de Arcetri en Florencia, sus investigadores determinaron que las nuevas estrellas eran Mercurio, Júpiter y Venus llegando a la conclusión que la fecha del cielo representado era la mañana del 4 de Julio de 1442 para conmemorar la llegada de René d'Anjou a Florencia, pues pensaban que lideraría una nueva cruzada contra el infiel ya que poseía el título (entre otros muchos) de Rey de Jerusalén; además las grandes familias florentinas tenían intereses comerciales con Tierra Santa.⁶¹

Para el profesor J.F. Esteban Lorente el cielo representado correspondería al 11 de Julio de 1444 a las 10h 30' y tendría como destinatario a Cosme de Medicis ya que basándose en la conjunción de Júpiter y Saturno le garantizaría un poder absoluto de Florencia.⁶²

Esta representación no sólo se pintó para conmemorar una fecha sino que tiene significado hermético, puesto que esa cúpula curva sería como una cámara de meditación que encierra la energía celestial de Jerusalén. El mantenimiento de esta energía apoyaría así el reclamo de Florencia de la herencia de la antigua Jerusalén y al mismo tiempo justificaría sus ambiciones temporales.

4.3 Ferrara: Salón de los meses del Palacio Schifanoia.

Para expresar las influencias celestes sobre el “ser moral” y el destino del hombre se acudió a las series que representan a los dioses-planetas junto con sus “hijos”. Un ejemplo de esta iconografía la encontramos en el Salón de los Meses del Palacio Schifanoia.

El Palacio Schifanoia (schifare la noia, “que evita el aburrimiento”) fue mandado construir en 1385 por Alberto V d'Este, transformado y ampliado (h.1470) por Borso d'Este (1413-1471), marqués y duque de Ferrara, duque de Modena y Reggio.

En la planta noble se encuentran el “Salone dei Mesi” y la “Sala delle Virtù”. Las pinturas de estas estancias las encargó Borso d'Este, en 1469, a pintores de la Escuela de Ferrara, con el propósito de ensalzar su buen gobierno y su grandeza en previsión de su nombramiento como Duque de la ciudad y fueron ejecutadas entre 1469

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² ESTEBAN LORENTE, J. F., “El recurso a lo Simbólico en el Renacimiento: Sistemas simbólicos”, *El recurso a lo simbólico reflexiones sobre el gusto II*, 2014, p. 63, URL: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/04esteban.pdf>.

y 1470. Borso tenía una idea muy clara del poder del arte como instrumento de propaganda de su persona y gastó grandes cantidades de dinero en promocionar la cultura y los espectáculos. Como afirman J. T. Paoletti y G. M. Radke:

“Durante el Renacimiento cada corte reflejaba y encarnaba los valores de su príncipe. Las estructuras materiales, los programas decorativos y las ceremonias y fiestas cortesanas operaban tanto para ensalzar la fama del príncipe como para brindarles placeres. Todo aspecto de su vida y la de su corte estaban modelados como manifestación del príncipe. El gobernante creaba y era a la vez creado por sus obras de arte.⁶³”

El Salón de los Meses se denomina así porque en él está representado un calendario astrológico. “Constituye, por la calidad artística y por las numerosas referencias a la cultura neoplatónica y astrológica de la época, uno de los más altos ejemplos logrados por el arte profano del Renacimiento en las cortes italianas del siglo XV⁶⁴”.

El Salón de los Meses es una sala de planta rectangular en la cual se pintaron doce frescos que representan junto a el triunfo de los dioses con sus “hijos”, a los signos zodiacales y a sus decanos, y la vida de Borso y su corte en cada uno de los meses del año, distribuidos por las paredes del salón en tres registros horizontales⁶⁵ separados entre sí por un trampantojo de pilastras. Pintándose además una ficción de zócalo. Entre las pilastras aparecen como si fueran tapices los doce meses; tres en los lados cortos, cuatro en la pared Norte y dos en la Sur. Han desaparecido prácticamente las pinturas de dos paredes, por lo que lo conservado se reduce a siete meses. Las pinturas correspondientes a los meses de enero, febrero, octubre y noviembre son las que han desaparecido mientras que de la de diciembre sólo quedan restos (Figs. 5 y 6).

Los paneles superiores de los restantes meses están dedicados a los Triunfos de los siguientes dioses: el mes de Marzo a Minerva, Abril a Venus, Mayo a Apolo, Junio a Mercurio, Julio a Júpiter, Agosto a Ceres-Démeter y Septiembre a Vulcano.

En los paneles centrales se representan los signos del Zodiaco con sus decanos: en el mes de Marzo a Aries, Abril a Tauro, Mayo a Géminis, Junio a Cáncer, Julio a Leo, Agosto a Virgo y Septiembre a Libra.

⁶³PAOLETTI, J. T. y RADKE, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, 2002, p. 317.

⁶⁴ WIKIPEDIA, “Salone dei Mesi”, consultado el 27 de noviembre de 2017, URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Salone_dei_Mesi. Traducción aproximada desde el italiano.

⁶⁵ El Palacio de Ferrara quedó dañado, por el terremoto que afectó, entre otras localidades, a la ciudad de Ferrara en mayo de 2012. Desde entonces las instalaciones del Palacio no se han vuelto a abrir al público.

En el panel inferior se representan actividades propias de cada mes tanto de Borso junto a su corte, en primer plano, como de la población de Ferrara.

En esta disposición de las pinturas en tres bandas horizontales Warburg⁶⁶ ve “un sistema de esferas trasladado a un plano (Fig. 7), en cuya disposición se combinan el prototipo esférico de Manilio (Fig. 8) con la tabla de Bianchini (Fig. 9)”^{67,68}.

Parece que en su ejecución intervinieron: Francesco del Cossa, Cosme Turá, Maestro Daglio chi spalancati, Ercole de Roberti y Gherardo di Andrea, Fiorini da Vicenza. Algunos estudiosos consideran que Cosimo Tura no intervino en los frescos del salón: “es de hecho una afirmación carente de cualquier fundamento y las pocas certezas relacionadas con la autoría de las decoraciones se refieren a la pared este, en las que Francesco del Cossa⁶⁹ estaba activo, como muestra una carta que él mismo dirigió a Borso en marzo de 1470”⁷⁰. En cuanto al programa iconográfico se le ha atribuido al bibliotecario, historiador y astrólogo de la corte de Borso, Pellegrino Prisciani.⁷¹. Dos son las fuentes que en opinión de Warburg permiten afirmar que Prisciani fue el responsable del programa iconográfico: un informe astrológico para Leonor de Aragón y la carta de Francesco de Cossa en la cual éste se queja de la escasa valoración que de su trabajo hacía Pellegrino Prisciani.

Manilio, Abu Maschar, Pietro d’Abano constituyen la principal fuente teórica del programa elaborado por Prisciani.

En lo que sigue voy a referirme a los paneles que representan el mes de abril (Figs. 10 y 11).

Panel superior: el Triunfo de Venus.

La amplia visión panorámica, su división por las pilastras que delimitan este panel, la utilización de la perspectiva aérea en la representación del paisaje que sirve de fondo dan la impresión de un gran escenario teatral en el que se están representando, varias escenas a la vez que aunque parecen independientes entre sí todas ellas están

⁶⁶ WARBURG, A., *op. cit.*, pp. 420 y 422, 431-432.

⁶⁷ STOPPA, F., “Edward Sherbune: Northern and Southern Planispheres” en F. Stoppa *Atlas Coelestis*, consultado el 30 de abril de 2018, URL: <http://www.atlascoelestis.com/She%20pagina.htm>.

⁶⁸ WARBURG, A., *op. cit.*, p.

⁶⁹ SASSU, G., “Gli artista di Aprile”, *Engramma* (on-line), nº 105, Aprile 2013, consultado el 27 de noviembre de 2018, URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1334. Aquí podemos encontrar un detalle de las influencias que pudo recibir Cossa a la hora de pintar el fresco del mes de abril.

⁷⁰ WARBURG, A., *op. cit.*, Madrid, 2005, p. 423. Menciona a Adolfo Venturi como el autor que dio a conocer, en 1885, el único documento que prueba la autoría de Francesco del Cossa de las imágenes de los meses de marzo, abril y mayo: una carta escrita por este pintor el 25 de marzo de 1470.

⁷¹ *Ibidem*, p. 430-431.

unidas bajo un mismo tema, el amor: dos grupos de jóvenes, unos charlan mientras que algunas parejas se besan y acarician⁷², aparecen en primer plano delante y ambos lados del río por el que navega una carroza mitológica, parecen ausentes de lo que ocurre a su alrededor; Venus y Marte arrodillado y encadenado ante ella con las tres Gracias a la derecha y detrás de ellos, ocupan el centro de la imagen. También se pueden ver conejos que simbolizan la fertilidad. Todo ello enmarcado por un paisaje y una arquitectura fantástica que rodean y cierran una masa de agua, río o lago, que ocupa gran parte del fondo de esta "representación". El conjunto da la sensación de una instantánea que hubiera dejado petrificados a todos en la posición que fueron captados⁷³.

Predomina el dibujo sobre el color, las figuras están bien modeladas y delimitadas. Predominan los colores fríos. Las montañas tienen una cierta reminiscencia a Paolo Uccello.

Venus lleva un sencillito vestido blanco con un amplio cinturón marrón, en el que se puede ver a Cupido apuntando con su arco a una pareja de enamorados, que le ciñe el vestido al talle, en la cabeza lleva una corona de flores blancas y rojas que sujetan su larga cabellera pajiza, de su cuello cuelga un collar de coral, en torno a ella revolotean dos palomas blancas y va sentada sobre una carroza que tirada por dos cisnes avanza por las aguas de un río hacia la izquierda del espectador, lleva en cada mano una manzana, la que sostiene en su mano derecha, se la ofrece a Marte⁷⁴ suplicante (*precador*, en la terminología del amor cortés), arrodillado a sus pies y encadenado al pedestal sobre el que se sienta la diosa. Marte además de estar encadenado a la carroza lleva dos cadenas más que le sujetan los brazos y la otra le rodea el cuello. Viste una coraza de manga corta de color rosa y unos pantalones del mismo color. De su espalda cuelga un escudo romboidal con formas cóncavas que convergen en un pico en el centro del escudo.

Las imágenes de Venus y Marte con las tres gracias en un segundo plano sugieren, en expresión de Aby Warburg, "la atmósfera nórdica propia de Lohengrin tal y como aparece, por ejemplo, en una miniatura holandesa de la casa de Cleve... Dado el conocido interés de la corte de Ferrara por la cultura caballeresca francesa, podríamos

⁷² Warburg describe así estas imágenes: "los habitantes de los dos jardines del amor a derecha e izquierda, quienes de forma completamente mundana se dedican a sus quehaceres" WARBURG, A., *Ibidem*, p. 428.

⁷³ SEZNEC, J., *op. cit.*, pp. 67, 174. Podemos encontrar una breve descripción de la iconográfica de las pinturas del Salón del Meses.

⁷⁴ Aquí Marte aparece ataviado como un trovador. WARBURG, A., *op. cit.*, p. 428.

suponer que se estaba valorando también el espíritu que correspondía a esa moda importada”. Pero en lo que se refiere a Venus, Warburg piensa que fue representada “siguiendo el estricto programa de la mitografía latina erudita”⁷⁵, justifica su afirmación en el hecho de que en esta representación se mantienen la situación y los atributos, los rudimentos de las imágenes del tratado que el monje Albricus escribió y dibujó en el siglo XII para uso de pintores de mitología⁷⁶. Warburg concluye: “todos ellos demuestran que hubo una voluntad de lograr una reconstrucción genuinamente anticuaria”, y, más adelante: “El Olimpo de Albricus se mantuvo vivo de esta manera en las ilustraciones francesas del siglo XV y XVI...”. En lo que se refiere a Marte la imagen responde mejor “a esa moda importada”, como podemos leer en Sez nec⁷⁷

“Estos detalles revelan la continuidad de la tradición literaria; otros, aún más sorprendentes, atestiguan la persistencia de las influencias del Norte. Ante Venus se arrodilla un guerrero, atado por una cadena al carro de la diosa. ¿Quién reconocería al terrible Marte en este galante que, con arreglo al código del Amor cortés, cae a los pies de su amada, a la merced de sus ojos?⁷⁸ Es un Lancelot, incluso un Lohengrin. Se podría comparar fácilmente con una miniatura flamenca o con una curiosa bandeja de las colecciones del Louvre, en la que se expresa, de forma bastante cruda, la soberanía de Venus sobre los caballeros famosos de todos los tiempos”.

Marte arrodillado ante Venus recuerda a una imagen del *Salterio de Stuttgart* en la que se ve a un trovador tocando el parecer una especie de zanfón de brazo y que le canta a una amada que se encuentra en lo alto de un monte⁷⁹.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 416. También SEZNEC, J., *op. cit.*, p. 174.

⁷⁶ WARBURG, A., *op. cit.*, pp. También SEZNEC, J., *op. cit.*, pp. 143-144, 174.

⁷⁷ SEZNEC, J., *Ibidem*, p. 164.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 152 y 154. podemos ver una imagen, de un manuscrito de Kazwini (1438), de Venus desnuda seguida por Marte y que sujeta una cadena que va atada al cuello de la diosa. El texto de Sez nec no hace alusión a la peculiar imagen de Venus y Marte, se detiene en la de Mercurio.

⁷⁹ Apuntes de Historia del Patrimonio Musical Occidental (Curso 2015-2016). Una imagen ¿en la tradición especulativa cristiana o con un sustrato órfico? p. 23. que los trovadores se alimentaban de un código generalmente llamado el *amor cortés* pero que ellos llamaban el *amor fino*. Este código se traducía en toda una serie de fases por las cuales el amor del trovador a su amada, generalmente de una clase superior, que le van llevando desde el estado de *fenhedor* (suspirante) hasta el de *L'asag* pasando por los de *pregador* (suplicante), *entendedor* (amante platónico) *dru* (amante carnal). Estas fases están plenamente dentro de la estructura de la poesía trovadoresca. En Culianu, I. P., *Eros y magia en el Renacimiento 1484*, Madrid, 1999, p. 50, encontramos una visión muy crítica del amor cortés (síntesis del *stilnuovismo* y de la poesía provenzal, mística sufi): “Cabe deducir que el fenómeno del amor cortés es el resultado de una voluntad deformante... la enfermedad espiritual provocada por el amor acabó siendo exaltada como la verdadera salud del alma y del cuerpo... esta inversión de valores... la actitud antinomista del fiel de amor, que consiste en aparentar unas costumbres ligeras y licenciosas para alimentar mejor el fuego puro de la pasión”. Podemos encontrar una cronología de los frescos del Palazzo de los Meses y las tradiciones iconográficas, aquí me interesa los datos que aporta para el mes de abril en relación con la

La mención a Marte como trovador o caballero refleja el hecho de que los trovadores, a diferencia de los juglares, solían pertenecer a las clases altas por lo que la condición de trovador y la de caballero podían estar ligadas entre sí.

La entrega de Venus a Marte de una manzana dorada y las otras dos que lleva en su mano izquierda pueden recordarnos tanto a las manzanas del jardín de las Hespérides como las manzanas de la discordia. En el primer caso, Venus a petición de Hipómenes (Melanión) le entrega tres manzanas doradas que éste empleara como subterfugio para poder casarse con Atalanta. En el segundo mito la manzana que la diosa Eris dejó en la boda de Peleo y Tetis para que fuese entregada a la más bella, Zeus encargó a Paris para decidir entre Hera, Atenea y Afrodita cuál era la merecedora de recibir la manzana, Afrodita le prometió a Paris como esposa a la mujer más bella del mundo que resultó ser Helena la esposa de Menelao, el resultado fue el desencadenante mítico de la guerra de Troya.

En mi opinión, se puede interpretar también esta escena como un triunfo del Amor sobre la Guerra.

Panel Intermedio

Tauro y sus decanos

M. Bertozzi⁸⁰ describe así a las imágenes del panel intermedio:

El primer decano representa a “Una mujer, de pie, con un largo y rizado cabello rubio, suelto sobre sus hombros y sujeto por una cinta; lleva un elegante vestido rojo, que parece parcialmente quemado, y mira a un niño (su hijo) que, de pie frente a ella, está cubierto con un vestido del mismo color”.

La imagen de la mujer con el niño, según Bertozzi, tiene su origen en la esfera india de Albumasar y corresponde a la constelación de las Pléyades. La mujer es una de las Pléyades, Maia, y el hijo es Mercurio nacido de la unión de Maia con Zeus. El vestido rojo y parcialmente quemado quiere expresar la pérdida de brillo de las estrellas de la constelación hasta el punto que una de ellas en época de Arato ya había dejado de ser visible.

representación del Amor en el primer panel, me parece de interés la referencia a los triunfos de Petrarca que se hace en la presentación “Schifanoia. Il Salone dei Mesi”, cuya autoría no he podido averiguar, <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/presentazioni/25121iconografia/Miti5ok.pdf>, consultado el 29 de noviembre de 2018. Se trata de una presentación Cesare Ripa, “*L’iconologia e le sue fonti*”. <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/>.

⁸⁰BERTOZZI, M., “Mese di Aprile – Toro” en *Engramma* (on-line), nº. 102, diciembre 2012, consultado el 27 de abril de 2018, URL: “http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1247”. Las traducciones desde el italiano son aproximadas.

El segundo decano lo describe así: “Un hombre desnudo, con la cabeza cubierta por una especie de turbante, lleva botas cortas. Muestra una gran llave, que sujeta con su mano derecha

Descripciones análogas se encuentran en Leopoldo de Austria y Ludovico de Angulo. En el tratado de Abumasar, se habla de un hombre desnudo que lleva una llave y con la cabeza similar a la de un perro. Estos atributos sugieren que puede ser Sirio, la estrella luminosa del Can Mayor. El Toro, según el mito astral mencionado por Higino, había sido colocado en el cielo para llevar sin daño a Europa hasta Creta, y el Can había recibido de Júpiter la función de custodiar a Europa”

Finalmente, en el tercer decano: “Un hombre de tez oscura, desnudo, con caninos similares a los colmillos de jabalí; sosteniendo una serpiente alada en su mano derecha y enroscada sobre sí misma. Él tiene una flecha en su mano izquierda; detrás de él hay un caballo y, a sus pies, un perro.

El caballo de este "hombre negro" se refiere a Pegaso, el caballo boreal. Pero, para el resto, la figura es el resultado de una mezcla compleja de las esferas india y persa de Albumasar y el compendio de Leopoldo de Austria, así como del Picatrix, texto magia astrológica-talismánica. La figura del hombre puede representar a Aldebarán (nombre árabe atribuido al ojo brillante del toro), que pertenece a las siete estrellas que forman la "lluvia" Hyades. El término Hyades se tradujo al latín por *Suculae* (los cerditos), según la interpretación también aceptada por Manilius (*Astral V*, 126 ss.). La traducción latina se remonta a una palabra griega que significa "jabalí": una alusión a los colmillos, que constituye un atributo peculiar de la figura de este decano”

4.4 Roma: Villa Farnesina

Un rico banquero, Agostino Chigi, mandó construir en 1506 o 1509 una lujosa villa de recreo en Roma en el Trastévere, siendo una de las primeras villas suburbanas del Renacimiento. A finales del siglo XVI la adquirió el cardenal Alejandro Farnesio y es desde entonces cuando se conoce como Villa Farnesina. El arquitecto y decorador fue Baltasar Peruzzi, en las obras también participaron Rafael Sanzio, Sebastiano del Piombo y Giovanni Antonio Bazzi “el Sodoma”. Rafael se encargó de la obra arquitectónica de los jardines y caballerizas, además de los frescos de la Galatea y del comedor de verano, sala de Psique. La villa se concibe como una recreación a la

antigua, siguiendo recreaciones arquitectónicas de Vitrubio y las literarias de Ovidio y otros clásicos. Entre 1511 y 1519 se decora pictóricamente.⁸¹

Agostino Chigi, además de un mecenas de arte fue un gran aficionado a la astrología y amigo del astrólogo Francesco Priuli, compilador de una serie de horóscopos para el papa León X, también Peruzzi era aficionado a la astrología. En el techo de la sala, llamada hoy Galatea (por la pintura que hizo Rafael), Peruzzi diseñó y pintó la carta astral de Chigi; se representan las constelaciones del zodiaco y los planetas alineados según un esquema preciso de buena fortuna, de acuerdo a la astrología de la época, ya que el banquero estaba convencido que los astros se habían alineado favorablemente en su nacimiento y eran los causantes de su buen destino.

“A la sala Galatea le precede un atrio, que es la entrada a la villa. En él se pintan, parece ser que por el propio Peruzzi, las nueve musas, entre ellas Urania la astrología, todas presididas por Apolo, el sol, con una inscripción:”POTIORE SIGNIS MUNERE DONAT” (el sol a cada uno de los signos les da poder).

El techo de la sala del horóscopo es un espacio rectangular dividido en compartimentos en el que se representan una serie de figuras mitológico-astroales. Tiene una franja central rectangular con tres espacios, el central con el blasón del propietario (desde finales del siglo XVI el escudo de Alejandro Farnesio), en la parte inferior hacia el jardín, aparece representada la Osa Mayor en la figura de Elice guiando un carro tirado por dos bueyes, se conecta con la constelación de Leo representada por medio de Hércules luchando con el león de Nemea, en la parte superior se representa a Perseo antes de cortar la cabeza a Gorgona mostrándosela a Fineo y sus cómplices, y también una cabeza de caballo, cuando todos ellos se conviertan en piedra, la Fama con su trompeta difunde sus actos; siguiendo el eje aparece la constelación de Acuario representada por medio del rapto de Ganimedes.

En torno a este eje rectangular se han pintado veinticuatro espacios. Diez de ellos son los principales con forma hexagonal, en ellos están representadas las doce constelaciones zodiacales, en dos espacios se juntan dos constelaciones, sobre algunas de las constelaciones aparecen las personificaciones de los planetas. Desde la constelación de Acuario podemos ver: Piscis y el planeta Saturno enlazado con Venus a través de Cupido, Aries y Tauro con el planeta Júpiter, Géminis por medio del mito de

⁸¹ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Precisiones a los horóscopos artísticos de la Farnesina (Roma) y Zapata (Zaragoza)”, *Artigrama*, núms 8-9. 1991-1992, p. 328. URL: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/0809/3articulos/4.pdf> .

Leda y el cisne, Cáncer por medio de Hércules combatiendo a la Hidra de Lerna, Leo, Virgo por medio de la figura de Erigone con su perro Mera, la Luna Diana, Libra y Escorpio con los planetas Marte y Mercurio, ambos en la misma casa; Apolo el sol en la punta de flecha del centauro Sagitario, el planeta Venus sobre Capricornio. Rodeando estas diez representaciones principales hay otras catorce en forma triangular, menos importantes temáticamente pero no pictóricamente: partiendo de la constelación de Acuario está la alegoría de la Fortuna, las constelaciones de Pegaso, Triángulo, Eridano, Auriga, la nave Argo y el perro. Después de Leo está Hidra con Cuervo, Crátera, Corona por medio del mito de Baco y Ariadna, las constelaciones de Ara, Lira, Flecha y Delfín.

Bordeando el muro del edificio, Sebastian del Piombo pintó en grisalla siete lunetos con episodios de la metamorfosis de Ovidio. Queda un luneto junto a la constelación de Leo donde Peruzzi pintó una gran cabeza. Esta sala une los ciclos de la tierra, el mar y el cielo a través de la logia abierta, la historia de Galatea y el cielo astrológico. Es un espacio muy decorado donde llama la atención los tonos oro, demostrando riqueza, y los azules del cielo que son los más llamativos. (Fig. 12)

Vamos a comentar la pintura de la Osa Mayor (Fig. 13), está enmarcada por un rectángulo que parece un trampantojo de cuadro enmarcado, que está representada por una hermosa joven sentada sobre un carro dorado tirado por dos bueyes, la mujer está con el brazo derecho estirado cogiendo las bridas para dirigir los animales y la mano izquierda apoyada en un asiento, lleva el pecho derecho desnudo y viste un vestido gris verdoso y rojo, está sujeto a su hombro izquierdo y el viento, le levanta la parte de la toga que tiene atada, dando mayor volumen y sensación de movimiento, además utiliza la técnica de los paños mojados en la parte de abajo del vestido. Predomina el dibujo sobre el color, aquí Peruzzi utiliza una gama de colores fríos y cálidos. Da sensación de bidimensionalidad, vestigio de la Edad Media.

La mitología griega dice que la Osa Mayor es Calisto (también llamada Elice por la ciudad natal de la ninfa), del cortejo de Diana, a la que Júpiter violó y Juno al enterarse la convirtió en oso. De esta relación Calisto tuvo un hijo, llamado Arkas que era buen cazador, y un día se encontró con la osa que era su madre y cuando iba a matarla Júpiter la convirtió en la constelación de Osa Mayor y a su hijo en la constelación de la Osa Menor.⁸²

⁸² OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, 2006, pp. 112-116

Cayo Julio Higino recogió en sus "Fábulas" este mito y en su "Astronomía" dice que al principio se le dio el nombre de "carro" por las siete estrellas principales, cinco simulan la imagen de un carro y las otras dos más cercanas y que parecen iguales son los bueyes. Esto es lo representado en la imagen que comentamos⁸³.

La nube con las cabezas de putti que puede ser Boreas (en Roma Aquilo o Septentrio), el frío viento del Norte que anuncia la llegada del invierno. Además Septentrio deriva del latín: septem - triones "siete bueyes", aludiendo a las siete estrellas que conforman la Osa Mayor. A este viento se le representaba a menudo como un anciano con alas y barba.

Destacamos también la representación de Capricornio que está pintado a la manera romana con reminiscencias mesopotámicas y babilónicas dado que tiene cola de pez.

En cuanto al significado astrológico se han necesitado años de estudio para poder interpretarlo. Uno de los primeros fue Fritz Saxl (1934) ayudándose de los cálculos astronómicos de Artur Beer precisó que lo representado era el horóscopo del nacimiento de Agostino Chigi fechando dicho evento en el día 1 de diciembre de 1466 a las 19 horas aproximadamente. Ingrid Rowland en 1984 publica la partida de bautismo de Agostino Chigi donde se dice que había nacido el 29 de noviembre de 1466 a las 21 horas y media. Quinlan-McGrath en 1984, 1986 y 1995; Lippincont, 1990 y Taylor en 2004 intentaron explicar el horóscopo de la Farnesina⁸⁴. En 2014 Esteban Lorente recalculó el horóscopo de Saxl usando la esfera de Durero y varias aplicaciones informáticas para astronomía y astrología, calculando que la fecha que indica el horóscopo es la del 29 de noviembre de 1466 a las 4 horas 17 minutos p.m. hora local de Siena (donde nació el banquero) que se corresponde con la hora sideral registrada por el padre de Agostino Chigi -4 minutos. La hora sideral sirve al astrónomo para establecer el eje del horóscopo que marca el Medio Cielo (MC): punto en el que el meridiano del lugar cruza la eclíptica; también hay que conocer el Ascendente (AS): punto que aparece en el horizonte del Este en la consulta del horóscopo y el punto de

⁸³ HIGINIO, *Fábulas. Astronomía*, Madrid, 2008, pp. 240-244. En el libro 2 de *Astronomía* habla sobre la Osa Mayor y la Osa Menor y recoge otros mitos sobre ellas conocidos hasta ese momento.

⁸⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., *op. cit.*, p. 6 en este artículo encontramos las referencias bibliográficas: F. SAXL, *La fede astrológica de Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di baldasare Peruzzi nella sala si Galatea della Farnesina*, Roma, 1934. I. ROWLAND, "the birth date of Agostino Chigi: documentary proof" y "some panegirics to Agostino Chigi", *Journal of de Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 47, 1984. M. QUINLAN-MACGRATH, "The astrological vault of the villa Farnesina Agostino Chigi's rising sing", *Journal of de Warburg Institute*.

Fortuna. En el fresco el M.C. está formado por el eje: Leo, Osa, Equiculus, Perseo y Acuario; sobre el mapa de Durero este eje coincide con el grado 19° de Acuario; en el Astrolabio plano para esta posición dice que el hombre tendrá poder. El As. coincide con el eje Eridano-Ara que es el 15° de Géminis en este punto se augura que el hombre tendrá muchos conocimientos. El punto de la fortuna es imprescindible para establecer las casas astrológicas, está 13° de Piscis, a la Fortuna se le representa como una doncella sentada sobre una nube que en su mano derecha sujeta un timón y de su frente avanza un gran mechón de pelo.

Con las figuras de las constelaciones, planetas y el punto de la fortuna se explicó el horóscopo de Agostino Chigi, nació bajo el signo de Sagitario. Venus y Capricornio representan la fortuna y su carácter aventurero (Fig. 14). Luna colocada en Virgo resalta el carácter fuerte con inclinación al cálculo y habilidades de organización (Fig. 15). Mercurio colocado en el signo de Escorpión le otorgó fuerza, intuición y habilidades ligadas a la estrategia (Fig. 16). Marte en Libra claridad e ingenio. Júpiter en Tauro el gusto por los placeres de la carne, el sexo y los placeres de la buena mesa (Fig.17). Saturno, el planeta de la vejez, colocado en Piscis hizo un “pecador arrepentido”⁸⁵ (Fig. 18).

En toda la decoración de villa Farnesina no existe ningún elemento cristiano, no solamente en esta sala, sino en las demás que también están profusamente decoradas. Sin embargo en la misma época el mismo banquero encargó a Rafael una capilla funeraria para la familia, en la iglesia de *Santa María del Popolo*; en la cúpula de dicha capilla están representados los planetas y sus signos zodiacales pero en este caso supeditados a Dios Padre que aparece en la parte superior; tras el signo zodiacal hay un ángel (Fig. 19). Esta cúpula está hecha con mosaicos que diseñó Rafael y realizó Luigi della Pace en 1516. “El sentido de la composición es claro: los dioses planetarios, a los que se hallan sometidos el mundo terrestre y el destino de los hombres, están subordinados a su vez. Dependen de una voluntad suprema de la que solo son los instrumentos”⁸⁶.

⁸⁵ MORALES HERNÁNDEZ, D., et. al., “El horóscopo dentro de la pintura del renacimiento. El caso de la villa farnesina: mural de la carta astral de Agostino Chigi”, *2ª jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, Universidad nacional de la Plata, 2016*, URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56892/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1.

⁸⁶ SEZNEC, J., *op.cit.*, p. 71.

4.5 Roma (Caprarola): Gran techo del Palacio Farnese

El "Palazzo Farnese di Caprarola", un pequeño pueblo al norte de Roma, se empezó a construir por encargo del Cardenal Alessandro Farnese, más tarde el Papa Paolo III, en 1514 por el arquitecto Antonio da Sangallo⁸⁷; las obras se interrumpieron en 1534 al ser nombrado Papa y se terminaron en 1575 bajo la comitencia del nieto de Paulo III, el Cardenal Alessandro Farnese, encargándose de la arquitectura Jacopo Barozzi da Vignola. En el primer piso se encuentra el "Piano Nobile" que se divide en dos alas: una la de verano y otra de invierno dependiendo de la orientación. La "Sala del Mapa Mundi" que vamos a comentar está en los apartamentos de invierno. Esta sala se denomina así porque en sus muros están representadas las cartografías del mundo conocido hasta entonces: en la pared Sur el globo terráqueo, en la pared Norte los mapas de Italia y Palestina, en el Oeste Europa y África y en el Este Asia y América. En el techo hay un mapa de la bóveda celeste y los signos del Zodíaco. Esta estancia fue decorada entre 1573 y 1575 aunque los frescos de Italia y Palestina se cree que son de una fecha posterior, alrededor de 1585. Además, en cinco medallones están representados los principales viajeros y geógrafos: Americo Vesputio, Fernando Magallanes, Marco Polo, Cristóbal Colón y Hernán Cortés. En esta sala y en la *Sala de Hércules* se representan mapas, expresando a través de la imagen el poder de esta familia; además al representarse también el cielo indicaría la ambición del dominio del Universo⁸⁸.

En el Palazzo Farnese intervinieron los más ilustres pintores del momento, como los hermanos Zuccari (Federico y Taddeo), Annibal Caro, Jacopo Zanguidi (el Bertoja) etc..., sin embargo la autoría de la sala que nos ocupa no se conoce con exactitud; se cree que podrían ser Giovanni Antonio da Varese (el Vanosino) ayudado por Giovanni de Vecchi y Raffaello Motta con los diseños de Orazio Trigini de Marij. El programa pictórico se debe al humanista Fulvio Orsini. De todos modos se necesitó el consejo de geógrafos y astrónomos para la ejecución de una cosmografía universal; ya que está representado la tierra conocida y el cielo⁸⁹.

⁸⁷ El Papa Paulo III fue un gran mecenas del arte y un seguidor de la astronomía/astrología; de hecho, después de ser nombrado Papa tuvo como consejero al astrónomo Luca Gaurico, este realizó la carta astral de su nieto Alessandro al que auguró una carrera religiosa, riqueza y éxito.

⁸⁸ HERNÁNDEZ GÁLVEZ, A., "Mapas, edificios, tratados", *Arquine*, consultado el 14 de marzo de 2018, URL: <http://www.arquine.com/mapas-edificios-y-tratados/>.

⁸⁹ SUÁREZ QUEVEDO, D., "Centenarios de Vignola (2007) y Palladio (2008), Apuntes, acentos", *Anales de Historia del Arte*, nº 18, 2008, p.279.

La bóveda está dentro de un óvalo de estuco, el fondo de un azul intenso que recuerda a los cielos de los frescos medievales está salpicado de estrellas doradas de diferente intensidad y una representación alegórica de las cincuenta constelaciones conocidas hasta ese momento, las 48 descritas por Ptolomeo en su “Almagesto” más Antínoo (amante del emperador Adriano) y los “Perros de Caza”. Además, están Júpiter y Faetón. Las figuras están bien definidas, predominan los colores fríos. La perspectiva es como si lo viéramos como un picado, es decir, visto desde arriba.

En esta bóveda se centra en el solsticio de invierno, se representan las constelaciones del hemisferio norte y sur, además se puede ver la línea de la eclíptica (con los signos zodiacales de Géminis a Tauro de izquierda a derecha), el ecuador, los trópicos de Cáncer y Capricornio y el meridiano que corta a las tres líneas por la mitad y conecta el Polo Norte con el Polo Sur con el lirio Farnese en éste. En el centro están representadas las constelaciones del hemisferio Boreal y en los lados las del hemisferio Austral dividido en dos semilunas. Igual que un mapa terrestre convencional pasamos de una esfera a una superficie plana lo mismo se ha hecho aquí donde se observa que los cuerpos de la figura de Géminis se encuentran en un extremo y los pies en el otro. El mapa está pintado desde un punto de vista externo con respecto a la esfera celeste.

Las constelaciones de la sala son: Acuario, Altar, Andrómeda, Antínoo, Águila, Aries, Auriga, Ballena, Libra, Cáncer, Can Mayor, Can Menor, Perros de caza, Capricornio, Cassiopea, Cefeo, Centauro, Ceto, Cisne, Corona Austral, Corona Boreal, Cuervo, Copa, Delfín, Dragón, Ercole, Eridano, Freccia, Géminis, Hydra, Leo, Conejo, Lira, Lobo, Nave de Argo, Orión, Osa Mayor, Osa Menor, Pastor, Pegaso, Perseo, Pez Austral, Piscis, Sagitario, Escorpio, Serpiente, Serpentario, Tauro, Triángulo, Virgo.⁹⁰ Por todo el cielo se puede observar una estela sinuosa, que parece humo blanco, es la Vía Láctea (Fig. 20).

En la parte superior izquierda está representado Júpiter con el águila y arrojando los rayos a Faetón, en la parte inferior derecha, que se precipita al río Eridano (Fig. 22). Esta es la representación del mito de Faetón que narra la historia del hijo del dios Sol y Clímene que pidió como prueba de su paternidad que le dejara conducir el carro de los caballos alados durante un día; Faetón (que era un niño) roba el carro y lo conduce a través de los monstruos de las constelaciones, pero no puede controlar a los

⁹⁰ COLONNA, P. y FIORAVANTI, M., “La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola”, Fascicolo 1-2, Volume LIX, giugno 2008, consultado el 8 de enero de 2017, URL: http://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2008_1-2/Colona-Fioravanti.pdf.

caballos y se acercan demasiado a la tierra que debido a las llamas provocadas en las nubes hace que se formen zonas áridas, para evitar que la tierra pudiera ser destruida Júpiter lanza un rayo (fig.21) que hace caer a Faetón al río Eridano, muriendo⁹¹.

El hecho de incluir a Júpiter, que no es una constelación, se puede deber a la importancia que tenía para el Cardenal ya que en su carta astral Júpiter estaba en MC, además “*elegido cardenal por su abuelo porque Dios mismo le dio el poder al Papa, y con sus rayos él, Dios en la Tierra, podría destruir el pecado de herejía y orgullo (como Faetón fue destruido por sus propios pecados)*”.⁹²

En la parte superior de las paredes se representan los doce signos del Zodíaco asociados a sus mitos pero sin seguir la secuencia tradicional, esto no significa que estén mal colocados ya que en estas representaciones trabajaban muchos expertos, posiblemente se deba a la importancia que tenían para el Cardenal ciertos signos a los que ponen en una posición central.⁹³

En el palacio que estamos comentando hay más pinturas que reflejan el interés del Cardenal por el hermetismo, concretamente en el estudio privado de este, hay pintado por Federico Zuccari un hombre desnudo, barbado y con alas en la cabeza, que sostiene un símbolo extraño en la mano derecha y una esfera en la izquierda (Fig.23). Para el profesor Esteban Lorente el símbolo de la derecha es la fusión de varios emblemas alquímicos: plomo, estaño, plata, cobre, azufre y vitriolo. El hombre desnudo sería una alegoría de la alquimia.⁹⁴

El Palacio de Caprarola se construyó para demostrar el poder y la soberbia de la familia Farnese y ser el símbolo del Universo, como demuestra su localización, en lo alto de un promontorio con una larga carretera que sale de la villa y cruza toda la ciudad como si fuera el eje mundial; es como una ciudad fortaleza, muy típica de este siglo, de forma pentagonal rodeado de un foso.

En Caprarola el poder se manifiesta a través de las imágenes con los descubrimientos geográficos de otras tierras, las vistas urbanas procedentes de la cartografía y los retratos de los conquistadores que reflejan una ambición de poder universal que hubiera alcanzado el Cardenal si hubiera sido elegido Papa. Este palacio va a ser el arquetipo de los palacios reales del absolutismo de los siglos XVI y XVII.

⁹¹ OVIDIO, *op.cit.*, pp. 99-110

⁹² FIORELLO, M., “The celestial vault of Alessandro Farnese”, consultado el 30 de abril de 2018, URL: <https://heavenastrolabe.wordpress.com/2008/09/08/the-celestial-vault-of-alessandro-farnese/>.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado...*, pp.459-460

En la sala Bolonia de Vaticano está representado un cielo muy similar al de Caprarola, la comisionó el Papa Gregorio XIII y en ella hay una serie de mapas, entre los que destaca el de la ciudad de Bolonia (ciudad natal del Papa) considerado un monumento cartográfico excepcional por su valor histórico. Esta sala fue pintada al fresco en 1575 bajo la dirección de Lorenzo Sabatini y trabajó en ella Giovanni Antonio da Varese. Igual que en Caprarola se representan las 48 constelaciones Ptolomáicas y Antinoo, falta Júpiter (Fig.24).

4.6 Grabados astrológicos de la época.

El grabado tuvo sus orígenes en el siglo II en China, sin embargo en Europa no se utilizaría hasta el siglo XIII por orfebres y plateros con la técnica de la calcografía (grabado en metal); en el siglo XV con la llegada del papel la xilografía (grabado en madera) adquiere gran importancia. Las primeras xilografías que se conocen son hojas de calendarios y naipes.⁹⁵

Durante el Renacimiento el grabado fue usado para hacer copias de otras obras de arte y para difundir conocimiento a partir de estampas. Hubo grandes grabadores que hicieron del grabado una obra de arte, tales como: Alberto Dürero en Alemania y Marcantonio Raimondi y Andrea Mantegna en Italia.

Los artistas y los sabios del Renacimiento trabajaban conjuntamente para alcanzar una síntesis de todo el conocimiento universal y la sabiduría ancestral. Respecto a la astrología/astronomía se hacían para los campesinos y artesanos calendarios grabados en madera que contenían información sobre el mejor momento para la realización de las tareas agrícolas, el signo del zodiaco en el que salía el sol, naturaleza de los hombres nacidos bajo ese signo (profesión, carácter...) e incluso indicaciones astrológicas del momento más favorable para realizar actividades personales⁹⁶.

Voy a hablar de una serie de grabados “el tarot de Mantegna” que representan el pensamiento humanista del Renacimiento. Son unos grabados de mediados del siglo XV en los que se unen sabiduría, simbolismo y hermetismo. Es un conjunto de cincuenta cartas de juego de los que se han conservado dos versiones completas; “una versión está numerada con las letras A, B, C, D, S, mientras que la segunda versión está

⁹⁵ CUEVAS, R. M., “Breve historia de la técnica del grabado”, consultado el 16 de mayo de 2018, URL: <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/608>.

⁹⁶ HERRANZ, I., “Astrología y Arte: un legado excepcional”, *Más allá*, nº 185, 2004, pp. 88-93

marcada con las letras A, B, C, D y E; las dos versiones se han identificado por la diferencia en la última letra. La versión E y la versión S se distinguen por el estilo del dibujo, pero son iguales iconográfica y compositivamente. La mayoría de las láminas de una serie están invertidas en relación a las mismas láminas de la otra serie.”⁹⁷ Además cada una de estas cinco letras agrupa diez láminas que tienen una identificación numérica del I al XXXXX siguiendo un orden inverso a las letras, de manera que el grupo de cartas con la letra A son las numeradas del 41 al 50, y las de la letra E o S son las numeradas del 1 al 10⁹⁸. La serie E (o S) representa los rangos y los oficios del hombre desde el más bajo (el mísero marcado con el 1) hasta el más alto (el Papa el 10); la serie D Apolo y las Musas; la serie C las ciencias y las artes; la serie B, los genios y las virtudes; y la serie A los planetas y las esferas.

El origen de estos grabados nos es desconocido, su autor aunque se han atribuido a Mantegna por ser el mejor grabador italiano de la época no se ha resuelto; la época en la que fueron hechos tampoco se sabe, aunque algunos autores ven en el número que aparece en la carta número 25 de la serie S, 1485, como la fecha de ejecución, otros consideran que fueron hechas para servir como pasatiempo del Papa y los cardenales en el concilio de Mantua de 1459-1460; en cuanto al lugar donde se realizaron algunos piensan que pertenece a la escuela de Ferrara y otros a la escuela veneciana. Por último, decir aunque se denomina tarot no sigue su estructura ni tiene el mismo número de cartas.

Esta baraja tiene un simbolismo muy acorde con el pensamiento renacentista en el que se intenta plasmar el conjunto del Universo y los vínculos que se establecen entre cada una de las partes. La carta 1 representada por el mísero simboliza lo más bajo de la creación; la carta 50, la primera causa, simboliza lo más elevado de la creación; entre ambas hay 48 escalones a través de los cuales el hombre puede acercarse gradualmente hasta la divinidad o primera causa. Pero la escala puede leerse en sentido de arriba abajo, Dios gobierna el mundo por una sucesión de intermediarios. Por esta razón tiene un carácter hermético “pues al seguir el orden de abajo arriba se refiere a la espiritualización del cuerpo, y con el orden inverso a la corporificación del espíritu”⁹⁹

Empezando con la serie E (o S) que representa los rangos y los oficios del hombre describe la realidad del hombre mortal y del mundo corruptible. La serie D que

⁹⁷ AROLA, R., *El Tarot de Mantegna*, Barcelona, 1997, p. 19

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 32.

⁹⁹ *Ibidem.*, p.33.

representa a Apolo y las Musas nos habla de los espíritus intermedios que acercan el cielo a los hombres. La serie C está dedicada al conocimiento, las ciencias que ayudan al hombre a descubrir los misterios del Universo. La serie B describe las virtudes y los tres genios de la luz y representa las potencias reales del hombre. La serie A representa los planetas y las esferas del Universo y representan los principios más elevados y las energías planetarias que rigen todos los aspectos del mundo. Esta serie comienza con la carta 41, la Luna, el planeta más cercano a la tierra, continua con Mercurio (Fig. 25), Venus, el Sol, Marte, Júpiter (Fig.26), Saturno, la octava esfera o la esfera de las estrellas fijas, el primer móvil y por último la lámina 50 (Fig.27) que representa la primera causa que en realidad es el principio de todo y está representado por círculos concéntricos con la tierra en el centro tal como se pensaba que era la estructura del Universo en el Renacimiento. La lámina 49, el primer móvil, (Fig.28) está representado por un ángel danzante que mueve todas las esferas al compás del baile; según Platón y los pitagóricos el Universo danza al son de la música del Creador.¹⁰⁰

La serie A representa lo más elevado del Universo, influye en los elementos de las demás series y rige su comportamiento, ya que es el motor de todas las relaciones que se establecen entre ellos. Las imágenes de esta serie se inspiran en la mitología clásica, en la *Metamorfosis* de Ovidio y en las fábulas y *Astronomía* de Higino.

Estas cartas se utilizaban como juego, aunque no se sabe cómo se jugaba se piensa que sería un juego educativo para enseñar filosofía, moral y astrología. Es un juego que enseña el modelo humanista del Cosmos.

Las ideas filosóficas del neoplatonismo que tuvieron tanta importancia en el Renacimiento están plasmadas en estas 50 láminas del llamado tarot de Mantegna.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 146

5 CONCLUSIONES

De mi estudio de la historia del recurso a las representaciones simbólicas del cosmos en la pintura profana italiana del Renacimiento he llegado a las siguientes conclusiones.

De carácter metodológico: de las investigaciones impulsadas por A. Warburg ha surgido una corriente de autores más o menos ligados con el método iconológico que han profundizado en el pensamiento de los filósofos humanistas de dentro y fuera de Italia, en las pinturas profanas con representaciones simbólicas del cosmos, en el estudio de la astrología y de la magia como aspectos muy relevantes de la cultura de estos años e incluso más allá de estas fronteras geográficas y temporales.

Si el filtro cultural con el que se abordó originalmente el estudio de este período y de sus representaciones del cosmos puede tener elementos comunes entre los principales impulsores de las primeras investigaciones, entre ellos hay importantes diferencias en cuanto a su concepción de la historia, de sus métodos y del uso e importancia dada a las fuentes.

Sobre los frescos y grabados incluidos en mi trabajo:

En la Italia que transcurre entre mediados del Cuatrocientos y el Quinientos la filosofía neoplatónica incorpora y entiende las visiones del cosmos ideal y del cosmos físico, propias de Platón y de los filósofos neoplatónicos de la época del Imperio Romano.

Contemporáneos a los filósofos neoplatónicos son los autores de un conjunto de textos a los que se les ha calificado como textos herméticos, como parte de una filosofía oculta que pretendieron transmitir doctrinas reveladas de gran antigüedad de origen en Egipto o en lo que hoy llamamos Oriente Medio incluso más remoto. Estos textos recogen reinterpretaciones de la filosofía neoplatónica. En ellos se encuentran doctrinas filosóficas, interpretaciones de religiones orientales, y teorías y prácticas mágico-astrológicas.

Simultáneamente en el campo de la geografía y de la astronomía se están produciendo avances muy importantes ligados a un mejor conocimiento de la mecánica celeste y al interés por explorar nuevos territorios. Copérnico, nuevos instrumentos de observación del cielo y de navegación, mejores mapas celestes y terrestres son contemporáneos a las filosofías neoplatónicas y esotéricas.

La filosofía neoplatónica y las doctrinas herméticas pasadas por el “filtro” de los primeros Padres de la Iglesia de Occidente constituyeron la base de la filosofía de los neoplatónicos florentinos de la segunda mitad del siglo XV. Los filósofos neoplatónicos “gozaron” del apoyo de familias poderosas para el estudio y difusión de su pensamiento.

En la pintura de estos ciento cincuenta años se reflejaron estas ideas e intereses: la filosofía neoplatónica, las concepciones simbólicas del cosmos, la astrología y la magia, con la ayuda de astrónomos y astrólogos pasaron a formar parte de los temas representados tanto en pinturas religiosas como profanas. Lo mismo pasó con el mejor conocimiento científico de los fenómenos naturales por la astronomía y la geografía.

Las imágenes y su iconografía de este período recogen la tradición transmitida por los manuscritos del período helenístico con ilustraciones de temas mitológicos y astrológicos, en los tratados de astrología y magia luego difundidos hacia Oriente, por autores y traductores árabes y hebreos, que no se limitaron a una mera conservación del patrimonio cultural recibido, avanzando en los conocimientos heredados y transmitiendo tradiciones científicas y culturales propias. Estos manuscritos con ilustraciones y estos tratados se difundieron a partir del siglo XII por Europa después de su paso por España, por la corte de Alfonso X el Sabio, y Sicilia. Entre el siglo V y el siglo XII las tradiciones iconográficas del medioevo europeo y oriental siguen caminos distintos tanto en sus elementos formales como en su fidelidad a las formas y localizaciones de los cuerpos celestes representados.

En las pinturas profanas de temas astrológicos, de representaciones simbólicas del cosmos, de mapas celestes se observan todos estos cambios en la cultura italiana del renacimiento. En estos ciento cincuenta años se representan zodíacos, imágenes de las relaciones entre el microcosmos y el macrocosmos (con los temas de los dioses-planetas y sus hijos, representaciones simbólicas de las constelaciones del zodíaco y de los decanos), mapas celestes repletos de dioses y héroes, de representaciones de fábulas y de mitos, de grabados con temas herméticos.

Los temas que observamos en los frescos, los estilos empleados, la complejidad de los símbolos que se trasladan a las pinturas cambian en estos años. Se pasa de imágenes relativamente simples y fáciles de interpretar, en el estilo de transición entre el gótico y el renacentista a temas de un simbolismo complejo a través de los cuales lo que se pretende es mostrar la elevada cultura del mecenas, su magnificencia y

en los que los temas mágico-astrológicos y mitológicos pasen a ser más una excusa que el reflejo de una filosofía o de unas creencias, una exposición pública de la grandeza del dueño del palacio o de la villa.

La conclusión fundamental es que no puede entenderse el arte de la época sin un estudio y comprensión de la importancia del hermetismo en general, y de la astrología en particular, porque sin ello buena parte de las imágenes y programas iconográficos completos resultan incomprensibles.

6 BIBLIOGRAFÍA

AROLA, R., *El Tarot de Mantegna*, Barcelona, 1997.

BERTOZZI, M., “Aby Warburg s palazzo Schifanoia: cen’t anni dopo” *Schifanoia*, 42-43, 2012, pp. 169-185, consultado el 10 de enero de 2018, URL: http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/Bertozzi_Aby.pdf.

“Mese di Aprile – Toro”, *Engramma*, 102, diciembre 2012, URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1247, Consultado 27 de abril de 2018.

BERTOZZI, M., PEDERSOLI, A., SASSU, G., “Mese per mese. Lettura dei registri del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara”, *Engramma*, n°105, Aprile 2013, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1332, en *Schifanoia*, consultado el 27 de noviembre de 2018, URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1339.

BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, 2004.

CHASTEL, ANDRE, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1991.

COLONNA, P. y FIORAVANTI, M., “La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola”, *Biblioteca & Società*, Fascículo 1-2, Volume LIX, giugno 2008, pp. 5-19, consultado 08/01/2017, URL: http://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2008_1-2/Colona-Fioravanti.pdf.

CULIANU, I. P., *Eros y Magia en el Renacimiento 1484*, Madrid, 1999.

EL PAÍS, *El universo es finito, según la última investigación de Stephen Hawking*, 3 de mayo de 2018, consultado el 16 de junio de 2018, URL: https://elpais.com/elpais/2018/05/02/ciencia/1525265054_514813.html.

ESTEBAN LORENTE, J., F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, 2002.

“El recurso a lo Simbólico en el Renacimiento: sistemas simbólicos”, en C. LOMBA (dir. cong), J. C. LOZANO LÓPEZ (dir. cong.), E. C. ARCE OLIVA (coord.), A. CASTÁN CHOCARRO, *El recurso a lo simbólico. reflexiones sobre el gusto II*, 2014, pp. 47-65, URL: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/04esteban.pdf>

- “Precisiones a los horóscopos artísticos de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza)” *Artigrama*, núms. 8-9, 1991-1992, pp. 327-357, URL: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/0809/3articulos/4.pdf>.
- “El horóscopo de Agostino Chigi en la Farnesina de Roma”, *Ars Renovatio*, num. dos, 2014, pp. 3-19, consultado el 9 de enero de 2018, URL: http://www.artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2014/EL_HOR%C3%93SCOPO_DE_AGOSTINO.pdf.
- FIORIELLO, M., “The celestial vault of Alessandro Farnese”, <https://heavenastrolabe.wordpress.com/2008/09/08/the-celestial-vault-of-alessandro-farnese/> en FIORELLO, M., *Heaven Astrolabe: Traditional, Hellenistic & Medieval Astrology*, consultado el 30 de abril de 2018, URL: <https://heavenastrolabe.wordpress.com/>.
- GARIN, E., *El Zodíaco de la Vida*, Barcelona, 1981.
- HERNÁNDEZ GÁLVEZ, A., “Mapas, edificios y tratados”, www.arquine.com/mapas-edificios-y-tratados/, en *Arquine*, consultado el 14 de marzo de 2018.
- HERRANZ, I., “Astrología y Arte: un legado excepcional”, *Más allá*, nº 185, 2004, URL: <http://www.isabelaherranz.es/astrologia-y-arte-un-legado-excepcional/>
- HIGINO, C. J., *Fábulas. Astronomía*, Madrid, 2008.
- MORALES HERNÁNDEZ, D., ÁLVAREZ, A., FÜKELMAN, M^a C., “El horóscopo dentro de la pintura del Renacimiento. El caso de la Villa Farnesina: Mural de la Carta Astral de Agostino Chigi”, en *2ª Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP)*, 2016, URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56892>.
- OVIDIO, *La metamorfosis*, Madrid, 2006.
- PANOFISKY, E., “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en PANOFISKY, ERWIN, *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1979, pp. 45-75.
- PANOFISKY, E., SAXL, F., *Mitología clásica en el arte medieval*, Vitoria, 2015
- PAOLETTI, J. T. y RADKE, G. M., “*El arte en la Italia del Renacimiento*”, Madrid, 2002.

- REALE, G. y ANTISERI, D., *Historia del pensamiento filosófico y científico. I Antigüedad y Edad Media*, Barcelona, 1988.
- Historia del pensamiento filosófico y científico. II Del humanismo a Kant*, Barcelona, 1995.
- ROJAS CUEVAS, R. M., “Breve historia de la técnica del grabado”, *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*, consultado el 16 de mayo de 2018, URL: <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/608>.
- SASSU, G., “*Gli artista di Aprile*” en *Engramma*, 105, abril de 2013, consultado el 27 de noviembre de 2018, URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1334.
- SAXL, F., *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid, 1989.
- SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983.
- STOPPA, F., “Edward Sherburne. Northern and Southern Planispheres” <http://www.atlascoelestis.com/She%20pagina.htm>, en STOPPA, FELICE, *Atlas Coelestis*, consultado el 30 de abril de 2018, URL: <http://www.atlascoelestis.com/>.
- SUÁREZ QUEVEDO, D., “Arte y Astronomía-Astrología de mediados del Quattrocento a Peruzzi y Rafael”, *Pecia Complutense*, Año 13, número 25, 2016, pp. 15-60.
- “Centenarios de Vignola (2007) y Paladio (2008), Apuntes, acentos”, *Anales de Historia del Arte*, 2008, nº 18, pp. 271-316, URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808220271A/30923>
- UNIVERSITÀ DI BERGAMO, “Il Salone dei Mesi”, <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/presentazioni/25121iconografia/Miti5ok.pdf>, en *Cesare Ripa. Allegorie dell'Iconologia di C. Ripa*, consultado el 29 de noviembre de 2018, URL: <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/>.
- VERNET, J., *Astrología y Astronomía en el Renacimiento. La revolución copernicana*, Barcelona, 1974.
- VV.AA.: *El cielo según Plinio el Viejo*, Madrid, 2000.

- YATES, F. A., *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, 1982.
Giordano Bruno y la tradición hermética, Barcelona, 1983.
- WALKER, D. P., *Spiritual & Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Pennsylvania, 2000.
- WARBURG, A., “Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara” (1912) en A. WARBURG, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, 2005, pp. 415-438.
“Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia (1919)” en A. WARBURG, *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, 2005, pp. 213-215.
- VERDEJA ORALLO, L., “Un Enigma Secreto en Florencia”, *Ars secreta*, consultado el 9 de noviembre de 2017, URL: <https://espacoastrologico.com.br/articulos-astrologicos-ii/>.
- WIKIPEDIA, *Basílica de San Lorenzo (Florencia)*, Consultado el 12 de mayo de 2017, URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Lorenzo_\(Florencia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Lorenzo_(Florencia)).
- Salone dei Mesi*,__consultado el 27 de noviembre de 2017, URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Salone_dei_Mesi.
- WIND, E., “Los misterios paganos del Renacimiento”, Barcelona, 1972.

7 ANEXOS Y APÉNDICES

7.1 Imágenes

7.1.1 Imágenes



Fig.1. Il Pesello. *Cúpula de la sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo, Florencia.*



Fig.2. Il Pesello. *Detalle de la cúpula de la sacristía vieja de la iglesia de San Lorenzo, Florencia*



Fig.3. Il Pesello. *Orión. Detalle de la cúpula de la sacristía vieja, iglesia de San Lorenzo*

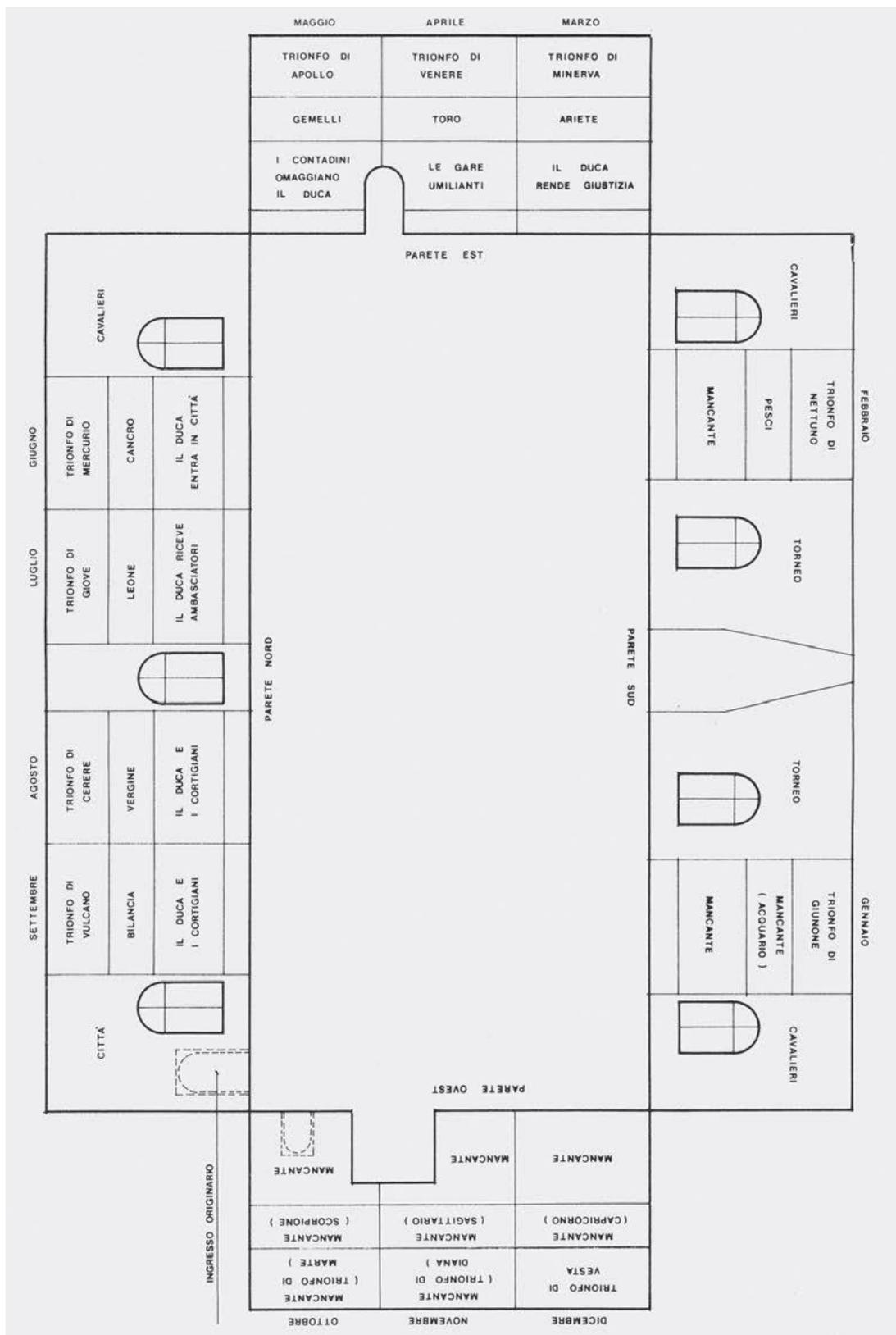


Fig. 5. Plano del Salón de los Meses del Palazzo Schifanoia con distribución de los frescos en sus paredes. Marco Bertozzi, Aby Warburg s palazzo Schifanoia: cent'anni dopo (Schifanoia a cura dell' i stituto di studi rinascimentali di Ferrara 42-43 · 2012)



Fig 6. Amarisla: *Vista parcial del Salón de los Meses en el Palacio Schifanoia de Ferrara. Ferrara, il Salone dei Mesi a Palazzo Schifanoia: un Diamante incastonato in un Anello.*

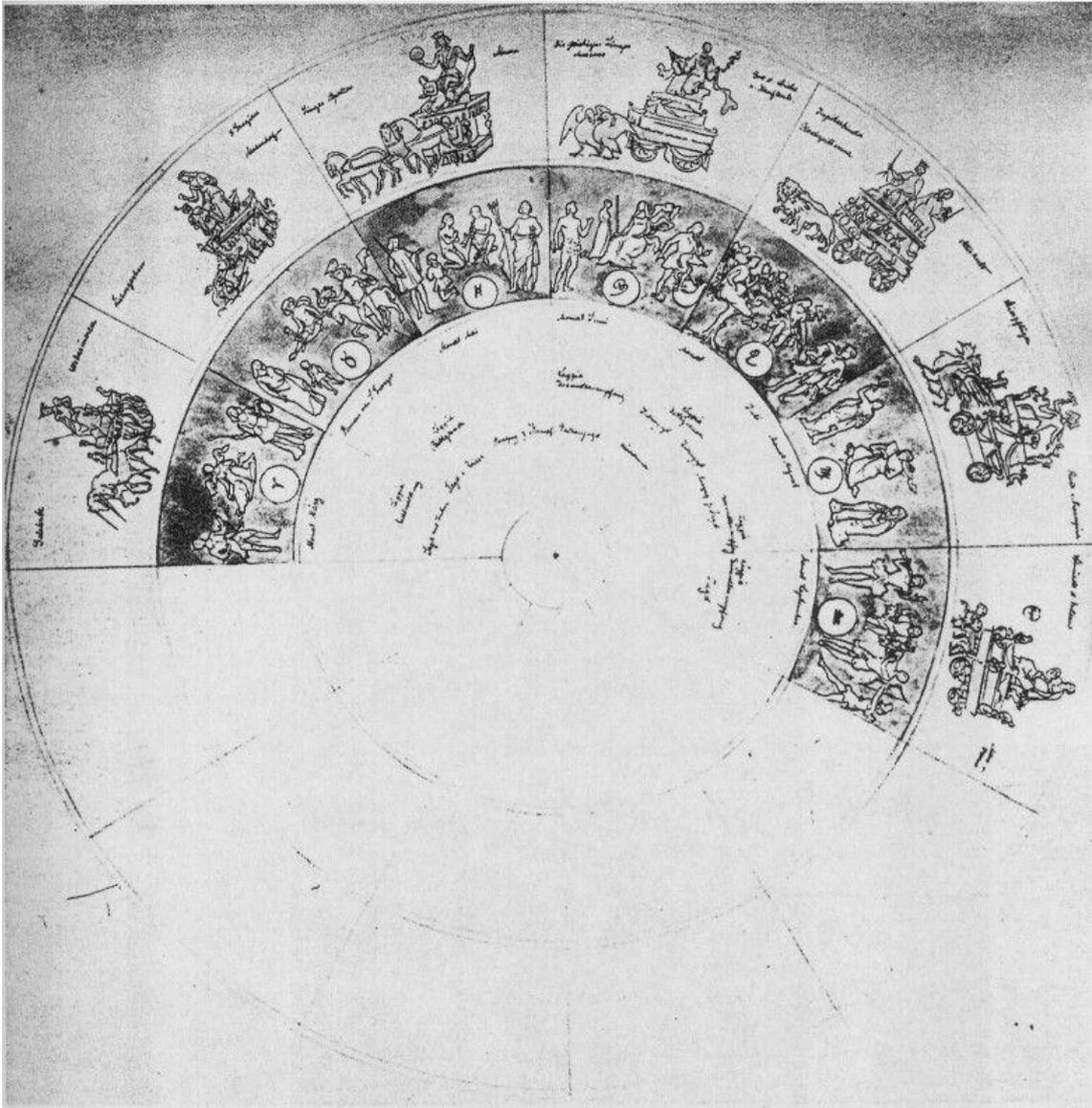


Fig. 7. Los frescos del Palazzo Schifanoia trasladados a una disposición esférica según A. Warburg.



Fig.8 Planisferio norte en la traducción de E. Sherburne (1675) de la *De Sphaera* de Marco Manillio.



Fig. 9 Gary D. Thompson *Planisferio de Bianchini* (Museo del Louvre).

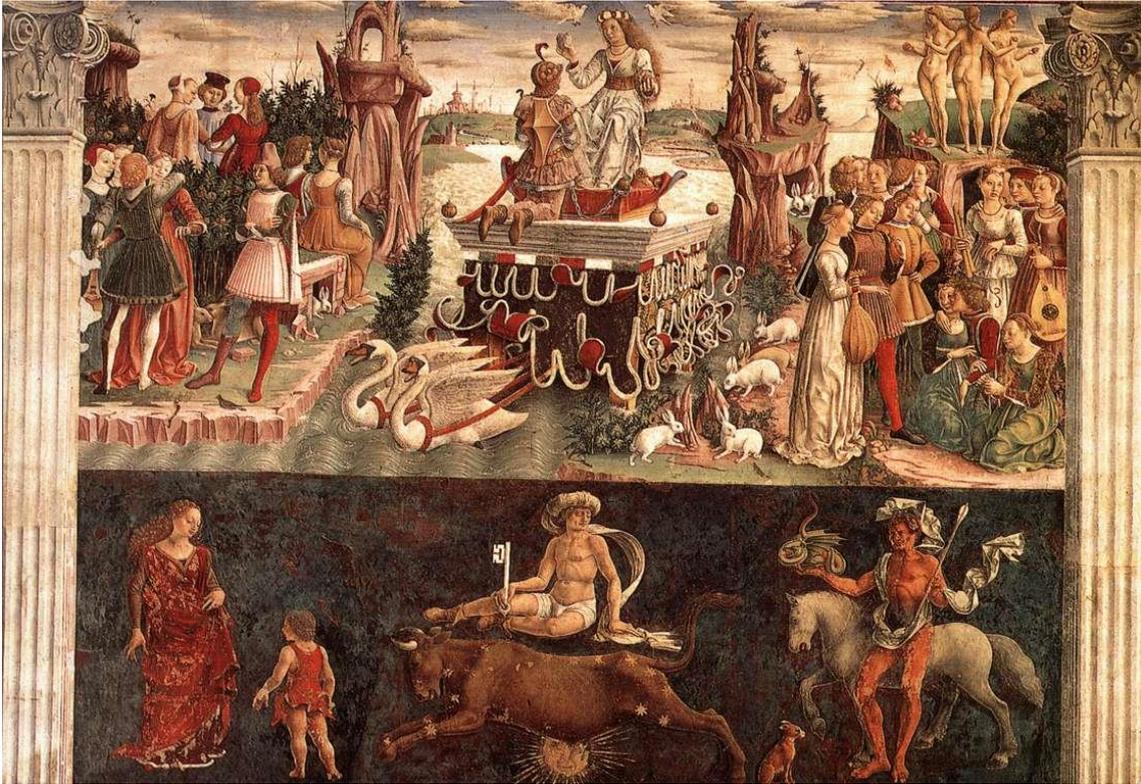


Fig. 10 Francesco del Cossa: *Mes de Abril*. Los dos registros superiores. En M. Bertozzo: *Mese di Aprile – Toro*. *Engramma* 102, diciembre de 2012.



Fig. 11 Francesco del Cossa: *Mes de Abril*. Registro inferior. Detalle.



Fig. 12. Peruzzi, *Techo de la sala Galatea en villa Farnesina*.



Fig.13.Peruzzi. *Representación de la Osa Mayor en villa Farnesina*. Detalle del techo de la sala Galatea.



Fig.14. Peruzzi. *Venus y Capricornio*. Detalle techo sala Galatea en villa Farnesina.



Fig. 15. Peruzzi. *Luna y Virgo*. Detalle techo Sala Galatea en Villa Farnesina.



Fig. 16. *Mercurio en Escorpión y Marte en Libra*. Detalle techo sala Galatea en Villa Farnesina.



Fig. 17. Peruzzi. *Júpiter en Aries y Tauro*. Detalle del techo de la sala Galatea en Villa Farnesina.

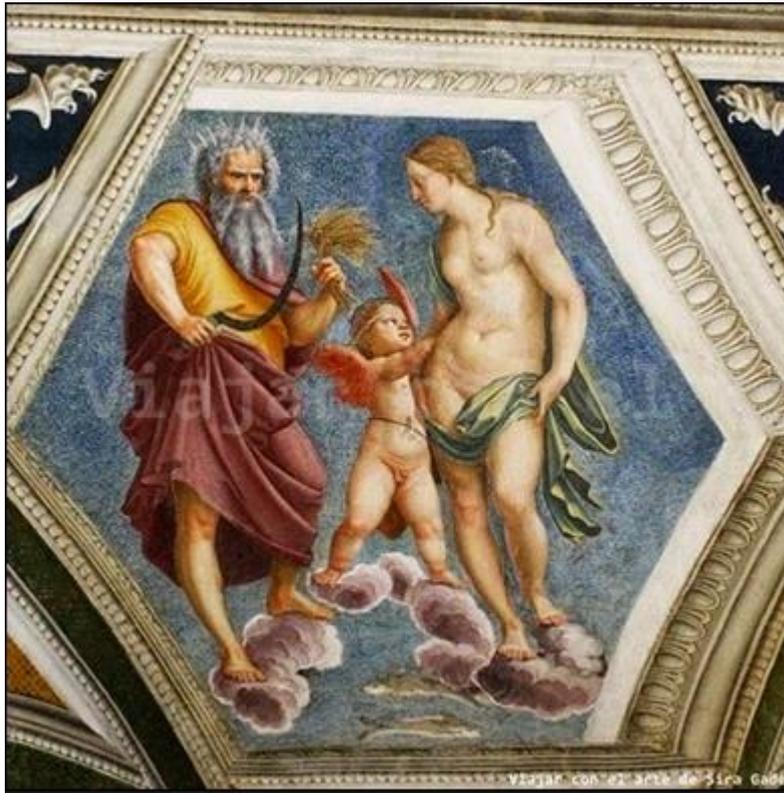


Fig. 18. Peruzzi. *Saturno en Piscis y Venus*. Detalle del techo de la Sala Galatea en Villa Farnesina.



Fig.19. Rafael. *Cúpula de la Capilla funeraria Chigi, Santa M^a del Popolo, Roma.*



Fig. 20. G.A. da Varese y otros. *Bóveda celeste de la Sala del Mappamondo del Palacio Farnese en Caprarola*



Fig.21. G. A. da Varese y otros. *Júpiter con el Águila arrojando los rayos a Faetón. Detalla de la Bóveda celeste de la Sala del Mappamondo del Palacio Farnese en Caprarola*



Fig. 22. G. A. da Varese. *Faetón se precipita al río Eridano. Detalla de la Bóveda celeste de la Sala del Mappamondo del Palacio Farnese en Caprarola*



Fig.23. F. Zuccari. *Alegoría de la alquimia*. Estudio privado del Cardenal en Caprarola



Fig.24. G. A. da Varese. *Bóveda celeste de la sala Bolonia del Vaticano*



Fig. 25. Mercurio. Lámina de la serie A del Tarot de Mantegna

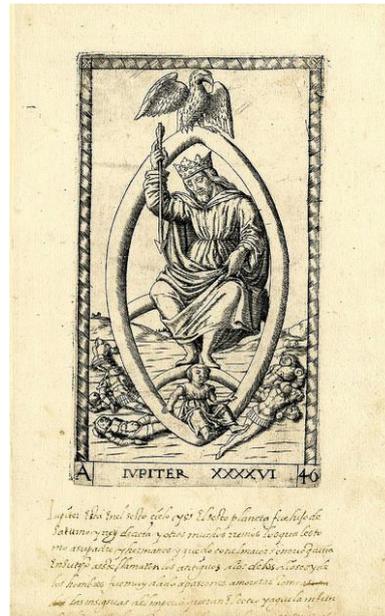


Fig. 26. Júpiter. Lámina de la serie A del Tarot de Mantegna

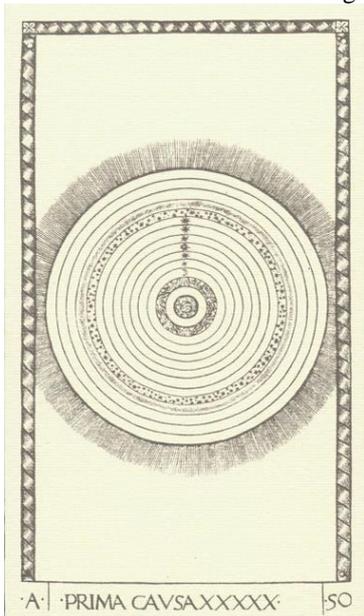


Fig. 27. Prima Causa. Lámina de la serie A del Tarot de Mantegna



Fig. 27. Primer Móvil. Lámina de la serie A del Tarot de Mantegna

7.1.2 Fuentes de imágenes

- Fig.1. Il Pesello. *Cúpula de la sacristía vieja de la Iglesia de San Lorenzo, Florencia.*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_lorenzo,_sagrestia_vecchia,_cupoletta_del_pesello.JPG
- Fig.2. Il Pesello. *Detalle de la cúpula de la sacristía vieja de la iglesia de San Lorenzo, Florencia*
https://it.wikipedia.org/wiki/Sagrestia_Vecchia
- Fig.3. Il Pesello. *Orión. Detalle de la cúpula de la sacristía vieja, iglesia de San Lorenzo.*
<https://brunelleschi.imss.fi.it/meridiane/isia.asp?>
- Fig.4. *Bóveda celeste en la capilla Pazzi. Iglesia de la Santa Croce. Florencia*
http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/renacimiento/arquitectura/xv/brunellesch_florencia_capilla_pazzi
- Fig. 5. *Plano del Salón de los Meses del Palazzo Schifanoia con distribución de los frescos en sus paredes. Marco Bertozzi, Aby Warburg s palazzo Schifanoia: cent'anni dopo (Schifanoia a cura dell' i stituto di studi rinascimentali di Ferrara 42-43 · 2012),*
http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/Bertozzi_Aby.pdf, 26/04/2016 a las 02h.
- Fig. 6 Amarisla: *Vista parcial del Salón de los Meses en el Palacio Schifanoia de Ferrara. Ferrara, il Salone dei Mesi a Palazzo Schifanoia: un Diamante incastonato in un Anello.*
<http://amarisla.com/ferrara-salone-mesi-palazzo-schifanoia/>, 30/11/2018 a las 18:10 h.
- Fig. 7 *Los frescos del Palazzo Shifanoia trasladados a una disposición esférica según A. Warburg.*
<https://i.pinimg.com/originals/f6/cb/52/f6cb52639031c2ff3aa7b68fe2da6c05.jpg> . 30/11/2018 a las 13:40.
- Fig.8 *Planisferio norte en la traducción de E. Sherburne (1675) de la De Sphera de Marco Manilio.*
<http://www.atlascoelestis.com/She%20pagina.htm>
- Fig. 9 Gary D. Thompson *Planisferio de Bianchini* (Museo del Louvre).
<http://members.westnet.com.au/gary-david-thompson/page11-14.html> en
<http://members.westnet.com.au/gary-david-thompson/>, 30/11/2018 a las 18:30.
- Fig. 10 Francesco del Cossa: *Mes de Abril. Los dos registros superiores. En M. Bertozzi: Mese di Aprile – Toro. Engramma 102, diciembre de 2012.*
http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1247
- Fig. 11 Francesco del Cossa: *Mes de Abril. Registro inferior. Detalle.*
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/rossa/schifano/index.html>
- Fig. 12 Peruzzi, *Techo de la sala Galatea en villa Farnesina.*
<https://www.alamy.es/imagenes/loggia-of-galatea.html>
- Fig.13.Peruzzi. *Representación de la Osa Mayor en villa Farnesina. Detalle del techo de la sala Galatea.*
<http://viajarconelarte.blogspot.com.es/2015/05/la-villa-farnesina-de-roma.html>.
- Fig. 14. Peruzzi: *Venus y Capricornio. Detalle del techo de la sala Galatea en Villa Farnesina.*
<http://viajarconelarte.blogspot.com/2015/05/la-villa-farnesina-de-roma.html>
- Fig. 15. Peruzzi: *Diana/La Luna en Virgo. Detalle del techo de la Sala Galatea en Villa Farnesina.*
<http://viajarconelarte.blogspot.com/2015/05/la-villa-farnesina-de-roma.html>
- Fig. 16. Peruzzi: *Mercurio en Escorpión. Detalle del techo de la Sala Galatea en Villa Franesina.*
<http://viajarconelarte.blogspot.com/2015/05/la-villa-farnesina-de-roma.html>
- Fig. 17. Peruzzi: *Júpiter en Aries y Tauro. Detalle del techo de la Sala Galatea en Villa Farnesina.*
<http://viajarconelarte.blogspot.com/2015/05/la-villa-farnesina-de-roma.html>.
- Fig. 18. *Saturno en Piscis con Venus. Detalle del techo de la Sala Galatea en Villa Farnesina.*
<http://viajarconelarte.blogspot.com/2015/05/la-villa-farnesina-de-roma.html>.
- Fig.19. Rafael. *Cúpula de la capilla funeraria Chigi, Santa Mª del Popolo, Roma.*
[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Dome_Cappella_Chigi,_Santa_Maria_del_Popolo_\(Rome\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Dome_Cappella_Chigi,_Santa_Maria_del_Popolo_(Rome).jpg)
- Fig. 20. Fig. 20. G.A. da Varese y otros. *Bóveda celeste de la Sala del Mappamondo del Palacio Farnese en Caprarola.*
<http://www.ilmessaggeroitaliano.it/news/arte-e-astrologia-il-cielo-della-sala-del-mappamondo-al-palazzo-farnese-di-caprarola/>
- Fig. 21. G. A. da Varese y otros: *Júpiter con el Águila arrojando los rayos a Faetón. Detalla de la Bóveda celeste de la Sala del Mappamondo del Palacio Farnese en Caprarola.*
https://viaggimariore.files.wordpress.com/2013/02/img_4404.jpg
- Fig. 22. G. A. de Varese y otros: *Faetón se precipita al río Eridano. Detalla de la Bóveda celeste de la Sala del Mappamondo del Palacio Farnese en Caprarola.*
<http://www.atlascoelestis.com/apianus%20eridanus%20fetonte.htm>
- Fig.23. F. Zuccari. *Alegoría de la alquimia. Estudio privado del Cardenal en Caprarola*
<https://www.google.com/search?q=alegoria+de+la+alquimia+palacio+farnese&client=firefox->

Fig.24. G. A. da Varese. *Bóveda celeste de la sala Bolonia del Vaticano*
<http://www.bolognamagazine.com/content/lost-map-bologna-comes-home-palazzo-pepoli>

Fig. 25. Tarot de Mantegna: *Mercurio*, Lámina de la Serie A
<http://www.odisea2008.com/2014/09/el-tarot-de-mantegna.html>

Fig. 26. Tarot de Mantegna: *Júpiter*, Lámina de la Serie A.
<http://www.odisea2008.com/2014/09/el-tarot-de-mantegna.html>

Fig. 27. Tarot de Mantegna: *Prima Causa*, Lámina de la Serie A.
https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Mantegna_tarot_50,_Prima_causa.jpg

Fig. 28. Tarot de Mantegna: *Primer Móvil*, Lámina de la Serie A.
https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Mantegna_tarot_50,_Prima_causa.jpg

7.2 Detrás del ordenador

7.2.1 Cuestiones generales

La expresión *parálisis cerebral* hace referencia al origen de un determinado tipo de problemas funcionales muy diversos en su gravedad, actividades y órganos afectados, y, en su combinación entre ellos; de modo que se puede hablar de *muchas* parálisis cerebrales. El origen de estas diversidades funcionales está en la muerte de células en el cerebro. En mi caso se manifiesta en una afectación motórica severa, en forma de hipertoniá y en una elevada escoliosis, que se extiende al lenguaje y no a mi visión ni a mis capacidades intelectuales. Las lesiones neuronales hacen que las órdenes que transmite mi sistema nervioso provoquen movimientos erráticos en mis músculos y de ahí mi falta de control sobre ellos.

En consecuencia, tengo que usar una silla de ruedas a la que se incorpora un asiento personalizado que se amolda a mi cuerpo y al que voy sujeta por un peto, y, un cabecero en el que se apoya mi cabeza.

En todo caso, necesito con alguna frecuencia debido a distintas circunstancias cambiar de postura o salir de la silla. Lo que me dificulta estudiar y trabajar sin interrupciones.

En la búsqueda, selección, lectura y escritura de información he utilizado dos tipos de ordenadores: un portátil y una ptablet (TOBII). En todos estos equipos tengo instalado un programa (WIVIK) que permite manejar Windows y aplicaciones compatibles, incluye un teclado virtual predictivo y un emulador de ratón. Con la ptablet además de poder usar este programa puedo usar otro (COMMUNICATOR), específico de este equipo, que permiten realizar las mismas operaciones que WIVIK. Para acceder a los equipos con WIVIK necesito un pulsador que manejo con la barbilla y que se conecta mediante una entrada USB. El control del teclado virtual lo hago por barrido de filas y columnas (escaneo). Para acceder a COMMUNICATOR puedo utilizar el mismo procedimiento o, lo que es el objetivo fundamental de la ptablet, mediante la mirada (mediante dos cámaras de rayos infrarrojos situadas en los dos extremos opuestos del marco inferior).

La adquisición de estos equipos y programas no cuenta con ningún tipo de ayuda. Excepcionalmente con el asesoramiento de la Unidad de Apoyo a los Estudiantes con Discapacidad pedí una beca a la fundación UNIVERSIA que al serme concedida me permitió financiar en parte la adquisición de TOBII.

El uso de estos programas me permite acceder a las aplicaciones habituales, pero no puedo hacerlo con rapidez, de modo que trabajar y comunicarme con ellos es muy lento. No me permite tomar apuntes en clase, desarrollar temas en un espacio de tiempo limitado o buscar y seleccionar información con rapidez.

Dada mi elevada hipertensión necesito una persona a mi lado que controle el movimiento de mis manos y evite que golpee el pulsador. Esta ayuda también la necesito cuando quiero acceder con la mirada a COMMUNICATOR.

Esta ayuda física también la necesito para leer textos ya sea en el ordenador o en papel, por la dificultad para cambiar de ventana y la imposibilidad de pasar página. Además, me resulta difícil mantener mi mirada fija y controlar la lectura de un texto, por lo cual necesito a una persona que lea conmigo.

Mi experiencia personal es que pese a que es un programa mucho más antiguo WIVIK me resulta más útil que COMMUNICATOR con la mirada, pues este tiene limitaciones en su programa que le hacen menos eficaz para mí.

Durante mis años de estudio he contado con el apoyo de mi familia tanto para poder asistir a clase como para estudiar, realizar mis trabajos, y, además la Junta de Castilla y León ha financiado una beca todos los años, salvo en el primer año –en el que conté con el apoyo de mi hermano-, de una compañera, que salvo en el último curso fueron pedidas y concedidas a compañeras de clase. Esta beca fue gestionada por la Unidad de Apoyo a la Discapacidad. Estas compañeras me ayudaron físicamente en clase (cambios de postura), en los apuntes y fueron un estímulo en mi actividad escolar. La dedicación de mis padres no habría sido posible si no hubiera sido por la ayuda el cariño de la empleada de hogar que trabaja con nosotros.

7.2.2 El Trabajo de Fin de Grado

El modo de hacer mi trabajo y el tiempo que he tardado en hacerlo ha estado condicionado por todo lo que he explicado en el epígrafe anterior.

Para cada apartado de mi TFG el proceso ha sido similar.

Seleccionado el capítulo o capítulos de un libro, el artículo o el texto encontrado en Internet, lo leía junto con mi madre o mi padre, subrayaban lo que me parecía más importante y luego decidía que quería incluir en el texto de mi trabajo. Escribirlo me llevaba mucho tiempo por lo que en esta tarea también tenía ayuda de ellos. Este modo de hacer las cosas implicó un contacto y comunicación continua con mis padres que a veces se hacía difícil y que dependía de que las circunstancias de cada

día permitieran el apoyo de uno de los dos. Para facilitar su ayuda cada uno me apoyó en apartados determinados del trabajo.

Este modo de llevar a cabo mi TFG fue más complicada en algunos apartados del trabajo que en otros, más complicado en aquéllos de carácter general que en los más concretos.

En las siguientes fotografías cuando no llevo pulsador uso el Tobii y cuando lo llevo el Wivik.



Fotografía de Secundino Pérez. Diario de León

