

Introducción

Ninfa: memoria, alusión y fórmula expresiva

En una carta firmada en 1500, Pedro Mártir de Anglería (1457-1526), humanista italiano al servicio de los Reyes Católicos, relata que mientras Colón y sus hombres construían un fuerte a orillas de un río en La Española, un indígena anciano les trajo dos pepitas de oro y pidió a cambio tan solo un cascabel¹. La escena podría haber sido una más en el cúmulo de intercambios desiguales narrados desde el primer viaje colombino si el humanista no hubiera añadido, a modo de corolario, esta inusitada reflexión:

Quis rude marmor aut ebur incultum comparat magno? Nullus equidem; sed si Phidie aut Praxitelis dextra fabrefactum, in comatam nereidem aut amadriadem pulchre formatam perdierit, nusquam emptores deerunt.

[¿Quién paga caro el rudo mármol o el marfil inculto? Nadie ciertamente; pero si, trabajado por la mano de Fidias o Praxíteles, se convierte en nereida de hermosa cabellera o en hamadriada, no faltarán compradores.]²

1 Las *Décadas* de Pedro Mártir fueron escritas durante un largo período, entre 1493 y 1525. El fragmento al que nos referimos se encuentra en la epístola dirigida a Luis de Aragón, firmada en Granada en abril de 1500, incluida en el libro III de la Década primera en *Legatio babylonica Oceani decas Poemata Epigrammata* (Sevilla, 1511). Nuestras citas remiten a la edición de Alcalá, 1516, al cuidado de Antonio de Nebrija, donde se reúnen las décadas I a III con el título de *De orbe novo decades*. La traducción al castellano que citamos es la de Joaquín Torres Asensio, de 1892, revisada y corregida por Julio Martínez Mesanza, 1989.

2 *De orbe novo decades*, Década primera, libro III, fol. 8.

El fragmento implica una serie de presupuestos que vale la pena detallar. A diferencia de otros autores, Pedro Mártir no interpreta el escaso interés de los indígenas por el oro desde el lugar común de la barbarie o la incivilidad. Por el contrario, argumenta que, si bien ellos no lo estiman como tal, sí lo aprecian cuando ha sido batido o fundido por la mano del artífice capaz de moldear la figura que a cada uno le agrada³. Con ello, el italiano no solo refiere a las formas indígenas desde el aprecio —en vez de la idolatría—, sino que las confronta con las realizadas por los más excelsos escultores de la Antigüedad y con una de las figuras más seductoras de la tradición artística occidental, la ninfa, cincelada como hamadriade o nereida de hermosa cabellera. La actitud indígena frente al oro en bruto es integrada por Pedro Mártir en un marco comparativo que la hace consonante con las prácticas culturales que otorgan un valor adicional a la materia transformada por el artífice.

La imagen condensa sentidos alentados por la fascinación que ejercen las ninfas en la cultura del Renacimiento. Desde el prefacio al cardenal Luis de Aragón, sobrino de los Reyes Católicos y destinatario de la epístola, Pedro Mártir brinda a las ninfas del mar un sentido metapoético, cuando llama a su propio texto “mis hermosas nereidas del océano” (“nostras formosas nereides oceaneas”)⁴. Al lamentar el poco tiempo que ha tenido para responder a las solicitudes de noticias del Nuevo Mundo, el humanista augura que los eruditos recibirán a sus “nereidas” de manera amigable, los detractores lo harán con envidia y los mordaces dispararán contra ellas “dardos llenos de espuma”⁵. La metáfora continuada permi-

3 “Cognitum enim est illos aurum in quantum est aurum non magnificare, sed tanti illud estimare quanti artificis manus in formam cuique gratam diducere aut conflare didicerit” [“Pues es cosa conocida que ellos no estiman mucho el oro en cuanto es oro, sino que lo aprecian cuando la mano del artífice supo batirlo o fundirlo en figura que le agrada a cada uno”]. *De orbe novo decades*, Década primera, libro III, fol. 8.

4 *De orbe novo decades*, Década primera, libro III, fol. 7v.

5 “Sed cum eruditos amice, detractores invade, mordaces rabide in nostras formosas nereides oceaneas spumantia tela detorquere praesentis, quam brevi spacio inter rerum angustias et valitudinarium hos me conscribere coegeris, ingenue profiteberis. Scis nanque me tanto celeriter ex praefecti ipsius marini Coloni archetypis pauca haec delegisse quanto tuus a manu famulus qui me dictante scribebat poterat exarare” [“Mas cuando pienses que los eruditos han de recibir amigablemente mis

te un conjunto de asociaciones que apuntan al ámbito artístico ya mencionado: en la Década segunda, por ejemplo, el autor vuelve a emplear la imagen, esta vez con modestia afectada, aludiendo a sus escritos como “estas mis mal peinadas nereidas del océano” (“nos-tras has oceaneas male comptas nereides”)⁶.

El alcance metapoético de la identificación Décadas-nereidas va más allá de la asociación natural entre la materia de los textos —las noticias del Nuevo Mundo— y el océano —habitación de las ninfas y espacio para la expansión—. Antes bien, encierra un principio rector en la escritura del humanista: la transposición de los ropajes eruditos de la tradición poética y figurativa hacia la narración de los hechos recientes de Indias. Al engalanar las noticias recabadas en fuentes como las escritas por el mismo Colón, Pedro Mártir labra la materia como la mano diestra de un Praxíteles que convierte el mármol rudo en nereida de hermosa cabellera.

No casualmente la figura de la ninfa reemerge también en la descripción de las tierras y en la narración de escenas como los bailes de mujeres indígenas desnudas o semidesnudas frente a los españoles. En línea con la tradición poética clásica que representa a las islas como ninfas⁷, Pedro Mártir describe La Española como

hermosas nereidas del océano, y los detractores con envidia, y los mordaces disparando con rabia contra ellas dardos llenos de espuma, confesarás ingenuamente cuán corto es el tiempo en que me obligaste a escribir estos libros entre tantas premuras y con poca salud. Pues sabes que yo escogí estas pocas cosas de los originales del mismo prefecto marítimo Colón, tan deprisa cuanto podía escribir tu amanuense⁸]. *De orbe novo decades*, Década primera, libro III, fol. 7v.

6 *De orbe novo decades*, Década segunda, libro VII, fol. 36. Judith M. Barringer resumió los sentidos atados a las nereidas en la cultura griega arcaica y clásica en los siguientes términos: “comúnmente vistas como protectoras de los viajeros en los peligrosos tránsitos por el mar, desde tiempos remotos las nereidas ofrecieron protección también en viajes metafísicos, como la muerte y otros cambios de estatus, como los matrimonios; en ese sentido, las nereidas son figuras protectoras en la transición y en el tránsito”, 1995, p. 167.

7 Esta tradición remonta al carmen LIV, vv. 13-18, de Catulo, cuando la nave de los argonautas entra en el ventoso mar y se dejan ver las nereidas desnudas “saliendo del abismo cano”: “Quae simul ac rostro ventosum proscidit aequor, / tortaque remigio spumis incanuit unda, / emersere freti candenti e gurgite vultus / aequoreae monstrum Nereides admirantes. / illa, atque haud alia, viderunt luce marinas / mortales oculis nudato corpore Nymphas / nutricum tenus extantis e gurgite cano” [“Tan pronto como hendió con el rostro la ventosa llanura / y torcida por el remo blanqueó con espumas la onda, sacaron las caras, del abismo del

otra Tetis, rodeada de mil nereidas hermosas, engalanadas y ricas, que la adoran con esplendor⁸. En otro fragmento, en el marco de la exploración de partes interiores de la isla, el humanista cuenta que Bartolomé Colón fue recibido por el cacique Acacauchoa con un espectáculo memorable:

Appropinquantibus primum triginta foeminae, regis uxores omnes, ramos palmarum manibus ferentes, tripudiis cantibusque ac sonis ex regis praecepto, nudaе toto corpore praeter pudibunda, quae femoralibus quibusdam gossampinis corruptae contegunt, obviam prodeunt. Virgines enim, capillis per humeros sparsis frontibus tamen vitta ligatis, nullam sui corporis partem cooperiunt. Faciem, pectora, mammas, manus, caeteraque sub albido colore praedicant fuisse pulcherriima. Dryades formosissimas aut nativas fontium nymphas, de quibus fabulatur antiquitas, se vidisse arbitrati sunt. Palmarum manipulos, quos dextris gestabant, chorizantes psallentesque invicem, poplitibus flexis adelantato, omnes dono dant. Domum deinde regis ingressi, eorum more laute paratam coenam inveniunt, vires reficiunt.

[Al aproximarse, primeramente le salieron al encuentro treinta mujeres, todas esposas del rey, llevando ramas de palma en las manos, bailando, cantando y tocando por mandato del rey, desnudo todo el cuerpo menos las ingles, que cubren con ciertas enaguas de algodón; pues las doncellas, con el cabello tendido por los hombros y atado en la frente con una cinta, no cubren parte alguna de su cuerpo. Dicen los nuestros que su rostro, pechos, senos, manos y demás partes son muy hermosas y de blanquísimo color. Les pareció que veían dríadas hermosísimas o ninfas salidas de las fuentes de que hablan las fábulas

mar blanqueante, / las ecuóreas nereidas, que la maravilla admiraban. / En ésta, en aquélla vieron y en otra luz, con sus ojos, / los mortales a las ninfas marinas, el cuerpo desnudo / hasta los pechos, del abismo cano saliendo”]. Cito la traducción de Rubén Bonifaz Nuño, 2012. Mercedes Blanco, en su estudio *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, observa la estela de esta imagen en el texto gongorino, p. 302.

8 “Sit Hispaniolae particularis descriptio quae primam huius narrationis fronte amplectatur, quandoquidem caput est et emporium universae liberalitatis oceani, habeantque mille atque iterum mille formosas, comptas, ditesque nereides nimphas quae ipsam, tanquam Tethim alteram dominam et genitricem, circumsepiant comantque decentes” [“Sea la descripción particular de la Española lo que vaya al frente de esta narración, ya que es la cabeza y emporio de toda la liberalidad del océano, y que tiene mil y mil ninfas, nereidas hermosas, engalanadas y ricas, que, como a otra Tetis, señora y madre, la rodean y adoran esplendorosamente”]. *De orbe novo decades*, Década tercera, libro VII, fol. 54.

antiguas. Danzando con los manojos de palmas que llevaban en las diestras y cantando a coro, se las daban todas al Adelantado, doblando las rodillas. Después, entrando en la casa del rey, encontraron opípara cena preparada a su usanza, y repararon las fuerzas perdidas.]⁹

Es posible afirmar que la escena se considera memorable (“memoratu digna”) no solo porque su inclusión apunta a conservarla en la memoria de los lectores, sino porque a su vez apela a la memoria poética y artística de estos al evocar los cantos y bailes de dríadas y náyades de las fábulas antiguas. De este modo, la representación de la tierra americana y de las mujeres indígenas desde las imágenes propias de las ninfas plantea un recorrido mnemónico de doble dirección: al tiempo que busca un acervo de motivos y tópicos en la tradición, lo amplía y transforma para amoldarlo al Nuevo Mundo. Al hacer confluir en la ninfa estos sentidos, el humanista engarza el remozamiento del bagaje erudito con la cuestión misma de la representación de lo americano.

Este libro se propone abordar el asunto en textos e imágenes sobre América de la segunda mitad del siglo xvi. Un corpus de poemas épicos en los que la figura de la ninfa tiene una presencia significativa nos ofrece un hilo conductor desde el cual articular una serie de relaciones entre ejemplos textuales y figurativos. En algunos de ellos se plantean vínculos de alusión o imitación; en otros, más que nexos directos, se destacan elementos comunes que apuntan a un espacio de resonancias susceptible de ser evocado¹⁰.

9 *De orbe novo decades*, Década primera, libro V, fol. 7v.

10 Empleo el término alusión en el sentido propuesto por Giorgio Pasquali en “Arte allusiva”, como presencia manifiesta de un texto anterior que se espera sea reconocido por el lector y cuyo fin es la evocación, 1968, p. 276. Como observa Mario Citroni, para Pasquali el arte alusivo confronta el presente con el pasado de las tradiciones artísticas que poseen una relevancia para los autores y sus lectores, 2011, p. 566. Gian Biagio Conte describe el mecanismo activo del “arte alusivo” en los siguientes términos: “La suggestione perché si eserciti sul lettore —perché, riconosciuta, agisca— si eserciterà prima sul poeta stesso: e sarà tanto più pronta e più intensa d’effetto quanto più sarà docile al riconoscimento, che è como dire, quanto più sarà citabile. Perché entri in funzione il meccanismo attivo dell’arte allusiva, il poeta deve chiedere ed ottenere la collaborazione del lettore. L’allusione si realizzerà così come voluto e preciso, imprescindibile riferimento ad una ‘memoria dotta’ presupposta nel lettore o nell’ascoltatore: si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all’unisono tra la memoria del poeta e quella del suo let-

La poesía épica de tema americano invita al examen de ambos tipos de vínculos. Por una parte, el género épico mantiene una continuidad desde sus principales modelos clásicos, a través de la recurrencia estructural de imágenes, sentencias, pasajes, tópicos y motivos de obras anteriores. La imitación ecléctica o *contaminatio* de distintos autores promueve, en la mayor parte de las obras que estudiamos, lo que Thomas Greene caracterizó como la interacción entre estabilidad y cambio, una dinámica de la variación que construye puentes entre el pasado y el presente, en general con el ánimo de afirmar la propia singularidad histórica¹¹.

Por otro lado, entramados más sinuosos derivan de la materia compartida entre los poemas épicos y las crónicas e historias del descubrimiento y conquista. En algunos casos, interesan las semejanzas y diferencias en la representación de determinadas escenas; en otros, los silencios y vacíos elocuentes para la fábrica imaginativa que intentamos reconstruir. Desde esta esfera de interacciones se establecen cruces, además, con el campo figurativo que acompaña a las crónicas americanas, sobre todo en ediciones ilustradas de gran difusión, como las realizadas por Theodor de Bry (1528-1598) y sus hijos.

En este sentido, el corpus épico como punto de anclaje nos lleva a destacar el entrelazamiento entre memoria poética y contexto histórico. Como afirma Gian Biagio Conte, al actualizar un género antiguo para acoger en él contenidos nuevos, el poeta se ve obligado a interpretarlo y traducirlo; ello requiere del crítico una reconstrucción del mapa de conexiones de sentidos, unidos en solidaridad

tore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi”, 1974, p. 10. En línea con esta perspectiva, buscamos reconstruir las situaciones poéticas vinculadas a las ninfas como ese espacio de “vibración al unísono entre la memoria del poeta y la del lector”, unidos por un aprecio común hacia ciertos motivos e imágenes propios de dichas situaciones.

11 Afirma el crítico en torno a este asunto: “In our province, the interplay between change and stability can be located most clearly in a work’s intertextuality —the structural presence within it of elements from earlier works. (...) When a literary work does this, when it calls to the reader’s attention its own deliberate allusiveness, it can be said to be affirming its own historicity, its own involvement in a disorderly historical process. Allusions in these cases might be regarded as secondary etiologies, constructions of meaning connecting the past to the present”, 1982, p. 16.

implícita y obligada con el contexto¹². Esta conjunción es central en la poesía épica en cuanto género que, al menos desde la *Eneida*, tiende hacia la reflexión política y atribuye al poder, como observa David Quint, la capacidad de transformar la historia humana en narrativa y de atar un significado político a la forma narrativa misma¹³. El poema épico suele cumplir, entonces, una función legitimadora al naturalizar o universalizar una ideología, generalmente de tipo imperial; en ese marco, el poder imaginativo de ciertos pasajes épicos, derivados de la recuperación de la tradición literaria, es parte de la fuerza ideológica de las obras¹⁴.

12 El autor subraya la importancia de una lectura que dé cuenta de los estratos profundos de un texto, en cuanto enraizamientos que se despliegan en el fluir de la cultura histórica, una red (peculiar en cada contexto) de evocaciones asociadas, de reminiscencias, imitaciones y alusiones, 1974, p. 26. En relación con la dialéctica inevitable en toda actualización de un género antiguo, afirma: “Un genere antico che si piega ad accogliere contenuti nuovi —diversi da quelli che gli erano istituzionalmente propri— è il mediatore del genere a venire: dialettica inevitabile, questa, perché ogni volta che un poeta accetta un genere, si trova ad interpretarlo e tradurlo”, 1974, p. 77. Sobre la combinación entre tradición y contexto histórico, rescatamos el siguiente criterio metodológico: “Ogni operazione di seria critica filologica consiste in fondo nel ricostruire la mappa delle connessioni di senso, nel rintracciare, intenzionandola al contesto, la carta orografica delle connotazioni molteplici, strette tutte in una solidarietà implicita ed obbligata verso il contesto”, 1974, p. 27.

13 El crítico examina la persistencia de dos tradiciones épicas rivales: la de los vencedores imperiales, asociada a la *Eneida* de Virgilio, y la de los derrotados, cuya resistencia contiene el germen de una política republicana. Los poemas de nuestro corpus se inscriben, en términos generales, en la primera tradición, con los matices que le conceden las perspectivas criollas y baquianas de autores que escriben en América. En su análisis, Quint aborda “how the *Aeneid* ascribes to political power the capacity to fashion human history into narrative; how, drawing on the two narrative models offered to it by the *Iliad* and the *Odyssey*, Virgil’s poem attached political meaning to narrative form itself”, 1993, p. 9. Como explica Elizabeth Davis, aunque no todos los poemas épicos son fundacionales, “yet they all function as foundational myths that reaffirm the origins and the preordained ascendancy of the political body”, 2000, p. 98. Esta función de reafirmación de los orígenes y del cuerpo político es clave en la épica de la conquista de América.

14 Como observa Quint: “As they naturalize or universalize an official ideology, they also perform a legitimating function. In attempting to recover the literary tradition as well as the topical reference latent in a given epic passage, I want to account for the passage’s imaginative power, which may be inseparable from its ideological force”, 1993, p. 16.

A lo largo de este libro se muestra cómo la figura de la ninfa proporciona a los autores un repertorio de motivos capaces no solo de plasmar escenas de gran densidad poética, sino también de sugerir, a través del velo mitológico, las intersecciones entre expansión, legitimación política e impulso erótico. La maquinaria mitológica dota a los poemas del espesor de sentidos acumulados en la memoria poética y figurativa, al mismo tiempo que deja entrever, bajo las capas alegóricas, el contexto histórico marcado por la conquista. Este efecto se logra, en buena medida, gracias al arte alusivo.

Podría decirse que aquí opera la misma analogía observada por Conte entre la alusión y la figura poética: según el autor, así como el lenguaje figurado produce un hiato entre la letra y el sentido, la alusión crea un espacio entre lo dicho y lo evocado. Por lo tanto, la dimensión poética está dada por la copresencia de dos realidades distintas que aspiran a señalar una sola, compleja pero única, y quizás indescriptible por medios directos¹⁵. De manera similar, las historias de heroínas incas, araucanas, taínas o criollas se solapan con las fábulas de ninfas como Dafne, creando una superposición y una continuidad entre la tradición poética y la escritura épica de la conquista. Con ello, el arte alusivo no solo proporciona los medios indirectos necesarios para la representación, sino que afirma la posibilidad misma de representar lo americano desde una memoria transpuesta. En la medida en que esa transposición resulta problemática (dada la distancia entre los hechos nuevos y los motivos antiguos), las fórmulas asociadas a las ninfas nos acercan a los límites de la representación¹⁶.

15 Así sostiene Conte en *Memoria dei poeti e sistema letterario*: “Anche nell’arte allusiva, come in ogni altra figura, la dimensione poetica è data dalla compresenza di due realtà diverse che aspirano a indicare una sola realtà, complessa quanto si voglia ma unica, forse indefinibile per mezzi diretti ma certo individuata e specifica almeno per il poeta. L’idea poetica sta nello spazio tra la lettera e il senso —senza voler essere né solo l’una né solo l’altro— e questo spazio (ancora ignoto), questo iato, non può essere indicato che facendo riferimento ai due estremi (noti) che lo delimitano”, 1974, p. 14. La inevitable referencia a los dos extremos (la letra y el sentido, lo dicho y lo evocado) hace de su concomitancia la condición de posibilidad de la idea poética.

16 José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski se refieren a este límite al estudiar las fórmulas de representación de masacres: “Una fórmula de representación es, entonces, un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados

Por otra parte, estas páginas dan continuidad a una línea de estudios iniciada por el historiador del arte alemán Aby Warburg. En su estudio señero “El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli” (1893), el autor identifica a la ninfa como figura primordial en la “vuelta a la vida de lo antiguo” llevada a cabo por artistas y poetas del Quattrocento italiano. Warburg observa, en primer lugar, que hubo una tendencia a asociar diversas figuras femeninas con las ninfas en función de la presencia recurrente de lo que entiende como “accesorios en movimiento” (“bewegtes Beiwerk”), principalmente cabellos y ropajes flotantes¹⁷. A través de numerosos ejemplos, el historiador del arte subraya que ya en textos antiguos estos motivos propios de las ninfas son traspasados a otras figuras: así, en la *Eneida* (I, 314-320), Venus aparece frente a Eneas como una cazadora con los cabellos esparcidos al viento, la rodilla desnuda y el vestido recogido en pliegues fluyentes¹⁸, y en los *Fastos* de Ovidio, la narración de Flora perseguida por Céfito coincide con los elementos básicos de la huida de Dafne ante Apolo¹⁹. El mismo uso es advertido por Warburg en poetas del Renacimiento como Angelo Poliziano (1454-1494), cuyo relieve imaginario del

históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por el lector o el espectador. Pero también son capaces de cambio, en el sentido de que pueden ser modificados para expresar nuevos sentidos y representar nuevos fenómenos, distintos de los originalmente indicados por ellos, aunque relacionados en general con los anteriores. Precisamente, cuando las relaciones entre nuevos hechos y viejas fórmulas son difíciles de rastrear o en extremo problemáticas, podríamos estar frente a los límites de la representación”, 2014, p. 46. Como veremos en el desarrollo de los capítulos, las situaciones poéticas vinculadas a las ninfas abarcan la representación de violaciones, raptos, persecuciones eróticas y otras formas de posesión y dominación de los cuerpos femeninos poetizadas desde fórmulas que desfiguran la violencia a partir de los tópicos de la seducción, la fantasía y otros motivos propios de la literatura amorosa y pastoril.

17 Como observan los autores del Seminario Mnemosyne, coordinado por Monica Centanni y Sara Agnoletto, Warburg encontró en el *Tratado sobre la pintura* de Alberti y en Leonardo la indicación de esta particular característica del arte antiguo que los artistas renacentistas debían recuperar: la intensificación cinética, recurso empleado para mostrar el movimiento de las figuras, al enfatizar los accesorios que velan y desvelan, simultáneamente, las formas y la gracia de los cuerpos femeninos, en “Il passo della Ninfa fiorentina”, https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4152.

18 Warburg, 2005, p. 94.

19 Warburg, 2005, p. 96.

rapto de Europa recupera el mencionado movimiento de cabellos y ropajes de las ninfas, y cuyo *Orfeo* pone en boca de Aristeo persiguiendo a Eurídice las mismas palabras que Apolo dirige a Dafne en las *Metamorfosis*²⁰.

A partir de diversas obras poéticas, pictóricas y ceremoniales, Warburg llega a sostener que durante el Renacimiento la categoría “ninfa” fue una suerte de figura expresiva que sobrepasó el marco que le asignaba la mitología clásica. Como personaje típico asociado a un conjunto de elementos cinéticos que enfatizan no solo la gracia del cuerpo femenino sino el movimiento interior de *pathos* intensificado, la ninfa fue la primera *Pathosformel* descrita por Warburg²¹. Identificada tempranamente, la fórmula patética de la ninfa acompañó al historiador del arte a lo largo de su trayectoria intelectual²²; así lo muestran su epistolario ficticio con André Jo-

20 Warburg, 2005, p. 98.

21 Así lo afirman Burucúa y Kwiatkowski: “(...) epítome del dinamismo vital que los antiguos paganos habían atribuido a los cuerpos bellos y jóvenes y que, a finales del *Quattrocento* regresaba, poderoso, al campo de la experiencia humana (...) la ninfa puede considerarse la primera *Pathosformel* encontrada y descrita por Warburg”, 2019, p. 8. Georges Didi-Huberman coincide en afirmar que Warburg reconoció tempranamente en la ninfa un instrumento formal de expresión, una *Pathosformel*, como acuñaría después: la “brisa imaginaria” que el historiador del arte observa en la cabellera de la Venus de Botticelli apunta a un “poner en movimiento el aire” que se había transformado, para los artistas del *Quattrocento*, en un vehículo patético formulario (en cuanto fórmula que se repite) al mismo tiempo que dinámico (en su dimensión liberadora), 2019, p. 64.

22 El término *Pathosformel* (traducido generalmente como “fórmula expresiva” o “fórmula patética”) aparece por primera vez en “Durero y la Antigüedad latina”, 1905. Sin embargo, como explica Burucúa, Warburg nunca enunció de modo explícito tal categoría, 2006, p. 11. Por lo mismo, su definición ha generado bastante polémica entre los estudiosos de Warburg: como sintetiza Kwiatkowski, autores como Philippe Alain Michaud, 2006, “tienden a ver a las *pathosformeln* como ‘fórmulas patéticas universales’ que darían cuenta de características psíquicas comunes a todos los hombres, aunque se manifiestan (...) en actos culturales históricos”, mientras que autores como Burucúa enfatizan el carácter histórico del concepto, al considerar que se trata de un “conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones primarias y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social”, 2012, p. 150; Burucúa, 2006, p. 12. En este libro, seguimos la línea propuesta por Burucúa, que combina el concepto de representación con el de fórmula patética para enfatizar