

ABY WARBURG: NINFA SUPERVIVIENTE EN EL ATLAS MNEMOSYNE

RAQUEL BAIXAULI*

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: En su último proyecto, el *Atlas Mnemosyne*, Warburg ordena discontinuamente determinados símbolos bajo fórmulas de expresión similares mediante el método del montaje. Entre sus diferentes paneles, la figura clásica de la Ninfa aflora en repetidas ocasiones. Recurriendo a obras de la literatura renacentista y a tratados esotéricos de la misma época, Aby Warburg analizó la simbología de la Ninfa en la tradición clásica. Con este estudio pretendemos demostrar cómo determinados símbolos permanecen a través del arte, adaptándose a distintos contextos según el tiempo de las imágenes.

Palabras clave: Aby Warburg, Ninfa, supervivencia, *Atlas Mnemosyne*, *Nachleben (der Antike)*, *Pathosformel*, imagen.

Abstract: In his latest project, the *Atlas Mnemosyne*, Warburg set symbols under similar *pathosformel*. Among its various panels, the classic figure of the Nymph emerges repeatedly. Taking Renaissance literature and esoteric treats of the same time, Aby Warburg analyzed the symbol Nymph in the classical tradition. With this study we aim to demonstrate how certain symbols remain through art, adapting to different contexts according to the time of the images.

Key words: Aby Warburg, Nymph, permanence, *Atlas Mnemosyne*, *Nachleben (der Antike)*, *Pathosformel*, image.

*Raquel Baixauli (València, España, 1993) es graduada en Historia del Arte (2015) y Máster en Historia del Arte y Cultura Visual (2016) por la Universitat de València. En 2014 pudo completar su formación en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido becaria de colaboración en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, donde en la actualidad cursa estudios de Doctorado con el objetivo de poder dedicarse a la investigación bajo una perspectiva antropológica.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 6-16.

www.revista-sanssoleil.com

Recibido: 04-01-2016.

Aceptado: 15-03-2016.

INTRODUCCIÓN

El gusano, cuando llega a ser crisálida, cuando llega a embojar su capullo, y mientras lo está embojando, se encierra en espirituales soledades, se envuelve en ideales divagaciones, es ninfa pura de su ensueño.

Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre las mariposas*.

Si bien Aby Warburg se ha considerado un hombre de compleja personalidad, podemos afirmar que fue un intelectual comprometido con su tiempo, capaz de hacer germinar nuevas corrientes historiográficas.

Partiendo de estudios que fijaron la mirada en la influencia de la Antigüedad, fundamentalmente centrados en la Edad Moderna, fue el responsable de ampliar las fronteras de una anquilosada Historia del Arte al relacionar estas investigaciones con referentes visuales propios. Warburg sintió especial interés por aquellos símbolos –y entendemos por ellos las representaciones visuales de una determinada idea o concepto– que no cesaban de reaparecer en diferentes productos artísticos de disímiles culturas visuales.

Estas ideas fraguaron y cimentaron su último trabajo, el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). En este proyecto de memoria social, Warburg maneja el montaje de imágenes que presentan las mismas fórmulas de expresión, unas formas con contenido simbólico que han permanecido en el arte adaptándose a determinados contextos según el tiempo de las imágenes.

LA FASCINACIÓN POR LA NINFA

Entre 1888 y 1889, Warburg estudió en Florencia para recrearse en el ambiente intelectual del primer Renacimiento. Allí descubrió una de las

fórmulas simbólicas que más protagonismo tiene en su Atlas. La figura clásica de la Ninfa se manifestó por vez primera en la retina warburguiana a través de los frescos de la Capilla Tornabuoni.

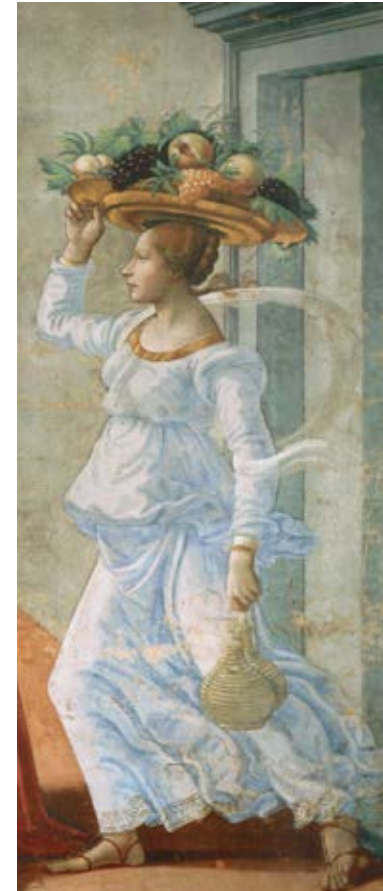


IMAGEN 1. Domenico Ghirlandaio, *Ninfa fiorentina* (detalle *Nacimiento del Bautista*), 1485-1490. Capilla Tornabuoni, Santa María Novella, Florencia.

De entre todos los paneles iconográficos que conforman el conjunto, el *Nacimiento del Bautista* es el que más llama la atención por la armonización de los contrarios. Esta habitación pintada, que alberga el nacimiento del santo, acoge a diferentes miembros del boato florentino foráneos al contexto bíblico. En esta estancia digna de los Tornabuoni, las visitantes al recién nacido son seguidas por una criada, una mujer que porta frutas en su cabeza, como dones divinos. Su paso vaporoso, un suave levitar, se contrapone a los pasos firmes del resto de mujeres. Aby Warburg bautizó a esta figura, que destacaba entre las otras por sus accesorios en movimiento, como Ninfa (IMAGEN 1).

Esta corporeidad femenina desató numerosas preguntas en la mente de Aby Warburg, hasta convertirse en una verdadera obsesión intelectual. ¿Quién era esa Ninfa? Warburg intentó responder a esta cuestión iniciando una relación epistolar, a modo de juego, con su amigo André Jolles (1874-1946). El resultado final dio lugar a una correspondencia entre el propio Warburg y el historiador del arte holandés, con un tono que adquiere carácter

literario, incluso erótico, al incluir conceptos como el amor o el deseo hacia la Ninfa. Este juego prontamente hizo derivar la cuestión de un reto iconográfico –quién es Ninfa y qué hace Ninfa– a una nueva lectura personal:

Detto ciò, posso solo dire che mi sono innamorato perduto e nei giorni successivi alla mia visita, rimuginando tra me e me, la vedevo in continuazione: sempre diversa e sempre in luoghi difforni, e di continuo me sovvenivano altre situazioni nelle quali l'avevo già vista.

Mio caro amico in fondo che c'è di male? Ci innamoriamo una sola volta nella vita. E quando pensiamo di essere innamorati più volte, vediamo in realtà solo altre facce dello stesso prisma. Cambiano gli oggetti, ma l'innamoramento rimane uno e in sé unico. Così in seguito mi sono reso conto che in tanti aspetti dell'arte che da sempre ho amato c'è sempre stato qualcosa della mia ninfa¹.

Asimismo, Warburg entendió que esta representación clásica fue presentada por parte de Ghirlandaio (1449-1494), instado por el propio comitente, no como figura, sino más bien como concepto simbólico. Ninfa es la personificación de la frescura, un elemento formal que, a través de los accesorios en movimiento, es anunciador de nuevos tiempos en la religión y en el ambiente cultural, aventurando el fenómeno del Renacimiento. Si bien al inicio fue cautivado por su forma, Warburg quiso ir más allá al proponerse estudiar las actitudes que llevaron tanto al comitente como al artista a amalgamar diferentes estilos en un contexto concreto².

Lejos de frustrarse, es evidente que Aby Warburg siguió indagando en el tema. El culmen de esta constante se hace evidente en su último trabajo, el Atlas de la Memoria, en el que dedica a la Ninfa varios paneles. Si bien es cierto que nada se sabe de su investigación desde principios de siglo, en 1929 florecieron tres paneles que parten de la figura de la Ninfa en el fresco de Ghirlandaio. Alternada con otras imágenes manuscritas y de figuras femeninas en movimiento, Warburg buscaba

una explicación a este *pathosformel* a través de la supervivencia de las imágenes de la Antigüedad.

Desde una distancia considerable, con todos los estudios warburgianos delante de nosotros, observamos que no pudo haber un lapso de tiempo desaprovechado alrededor de este trabajo. Ciertamente, la presencia de la figura Ninfa está presente desde mucho antes de la formación del Atlas. Si nos remontamos hasta su tesis doctoral, «*El Nacimiento de Venus*» y la «*Primavera*» de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano (1893), se observa una fijación constante por los accesorios en movimiento. En este trabajo de juventud, las famosas figuras femeninas de los cuadros de Botticelli (1445-1510) fueron estudiadas por Warburg como encarnaciones de la Ninfa. El dinamismo, entonces, era entendido como portador de significado en cuanto a la interpretación artística, pues se basaba en un repertorio clásico que otorgaba vida a la figura estática³.

Pero, sin ninguna duda, la investigación sobre *Durero y la Antigüedad italiana* (1905), supone el punto de inflexión en el tema de la Ninfa. En la *Muerte de Orfeo* (IMAGEN 2), Warburg visualizó en la ménade en movimiento la figura atemporal de la Ninfa⁴. Al observarlo en perspectiva, descubrió que esta presencia traspasaba la iconología, pues la ménade era ahora un cuerpo devenido en imagen simbólica⁵.

SEDUCCIÓN MNEMOSYNE

Bajo el subtítulo *Serie de imágenes para el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la*

1. André Jolles y Aby Warburg, "La ninfa: uno scambio di lettere, 1900", *La dialettica dell'immagine*, n° 321-322 (2004), 48.

2. Ernst Gombrich, *Aby Warburg, una biografía intelectual* (Madrid: Alianza, 1992), 108.

3. Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur les draps tombes* (Paris: Gallimard, 2002), 20.

4. Giancarlo Carpi, "Eroine del *Nachleben* in *Mnemosyne* e *Lolita*", en *Percorsi della Memoria: atti del Convegno*, dirs. Claudio Cadeddu y Alessandro Cifariello (Roma: Università degli Studi di Roma Tor Vergata: 2007), 208-209.

5. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (Nueva York: Zone Books, 2004), 148.



IMAGEN 2. Alberto Dürero, *Muerte de Orfeo*, 1494. Dibujo. Kunsthalle, Hamburgo.

*vida activa en el arte del Renacimiento europeo*⁶, Warburg trató de hallar respuesta a muchas de sus fascinaciones en la que sería su obra culmen. A través de los Paneles 41, 46 y 47 (IMAGEN 3) del *Atlas Mnemosyne*, el hamburgués descubrió estar errado en su cuestión inicial. Ninfa no respondía a un quién, sino a un qué, pues tanto en la Antigüedad como en algunas obras de arte del Renacimiento, en productos artísticos de la época de Warburg y en la nuestra propia, las Ninfas no dejan de sobrevivir.

Fernando Checa, encargado de la edición castellana del *Atlas Mnemosyne*, nos concreta en las siguientes líneas la finalidad del proyecto, partiendo del objeto de estudio de Warburg, la cultura del Renacimiento italiano: “La finalidad del atlas fue la de explicar a través de un repertorio muy amplio de

imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna, [...] buscando sus fundamentos en la Antigüedad”⁷.



IMAGEN 3. Panel 47 del *Atlas Mnemosyne*. *La ninfa como ángel custodio y como cazadora de cabezas, Transporte de la cabeza. «Regreso del templo» como protección del niño en el ambiente extraño (figuras de Tobiuzzolo como modelos)*. Fotografía. Londres, Warburg Institute.

No obstante, esta fundamentación de las formas renacentistas en la Antigüedad no debe entenderse como simple imitación o fuente de inspiración. Más bien, Checa hace referencia a un poso que permanece en la mentalidad social. A este sedimento inserto en las imágenes de civilizaciones distantes en el tiempo que presentaban formas con raíces en común, es a lo que Warburg denominó *Nachleben der Antike*. Con estos términos se quiso dar a conocer e insistir en la “función memorativa” de las imágenes; esto es, cómo los esquemas mentales que se trasladan formalmente, quedan impresos en la memoria social de las diferentes civilizaciones. Así pues, a través de estos esquemas mentales, formas del pasado sobreviven

6. Fritz Saxl, “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig”, en *Atlas Mnemosyne*, ed. Fernando Checa (Madrid: Akal, 2010), xvi.

7. Fernando Checa, “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)”, en *Atlas Mnemosyne*, ed. Fernando Checa (Madrid: Akal, 2010), 138.

y retornan en producciones artísticas muy posteriores de manera inesperada. La supervivencia de las formas con contenido simbólico diferente sería, siguiendo a Warburg, un síntoma de la sociedad que ha producido estas imágenes, siendo en última instancia formaciones portadoras de memoria⁸.

LAS NINFAS EN LA TRADICIÓN (CLÁSICA)

El renacer de la figura femenina Ninfa florentina puede complicarse al intentar abordar una definición. La aparición de las ninfas reverbera en diferentes textos de la tradición que fueron leídos por Warburg e influyeron de manera directa en su investigación. Debe entenderse que la denominación genérica dada a Ninfa no supone una simple identificación iconográfica, sino que es algo mucho más complejo que requiere de las matizaciones de autores anteriores que contribuyeron a conformar la idea ninfea en el imaginario colectivo.



IMAGEN 4. Anónimo griego, *Base con ménade*, segunda mitad del siglo I a.C. Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

En la mitología clásica, “las Ninfas son ‘doncellas’ que pueblan la campiña, el bosque y las aguas. Son los espíritus de los campos y de la Naturaleza en general, cuya fecundidad y gracia personifican”⁹. Nacidas de Zeus, presentan carácter divino y suelen aparecer en grupo, o bien asociadas constantemente a divinidades mayores como Hermes y Pan, Ártemis o Dioniso¹⁰ (IMAGEN 4). Así pues,

dependiendo de su finalidad y su vinculación a un lugar, las encontraremos bajo diferentes advocaciones: oréadas, nereidas, náyades, dríades, *daímones*, ménades¹¹... Todas ellas, en el arte figurativo de la Antigüedad, se representaban siguiendo fielmente los textos literarios. Estas deidades mitológicas, vinculadas a la naturaleza, formaron parte de los mitos en la Antigüedad como elenco de historias amorosas, y a menudo también sirviendo ante los héroes, puesto que eran consideradas divinidades menores:

Llegaron a la cóncava cueva la diosa y el humano. Allí él se colocó en el asiento del que se había levantado Hermes, y la ninfa dispuso a su alcance todo tipo de comida para que comiera y bebiera lo que comen y beben los mortales¹².

También Ovidio, en *Las metamorfosis*, contribuye a erigir el imaginario Ninfa. En su obra, estas deidades menores se presentan, al igual que en la fuente homérica, al servicio de Dioses mayores. No obstante, en la obra de Ovidio aparece implícita la idea de ninfa como objeto sexual, incluso ligada a la venida de desgracias.

Era de Febo Dafne deseada; espera de gozarla, y al presente su profecía se hallará burlada. [...] Aqueste procurando con su paso cogerla; pero ella muy ligera pretendiendo escapar del duro caso¹³.

Más que el principio, el fin fue peligroso, porque la nueva novia, acompañada por un florido prado deleitoso de náyades, sintióse el pie picada del diente agudo de una sierpe fiera. Murió de la herida cuitada¹⁴.

Representadas normalmente desnudas y en grupo –acompañando a otras divinidades, sentadas o de pie (IMAGEN 5), en la inmediatez de un hábitat

8. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 276.

9. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1981), 380.

10. Christine Harrauer y Herbert Hunger, *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad* (Barcelona: Herder, 2008), 586. Jesús María González de Zárate, *Mitología e Historia del Arte* (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1997), 298.

11. González de Zárate nos ofrece una clasificación general en base al lugar en que residen las Ninfas: “Las Ninfas pueden clasificarse como *Potamides* (de los ríos y riachuelos), *Náyades* (de los arroyos), *Creneas* o *Pegeas* (de las fuentes [...]) y en *Limnades* (de las aguas estancadas)”. Ibid.

12. Carlos García Gual, trad., *Odisea de Homero* (Madrid: Alianza, 2004), 132.

13. Pedro Sánchez de Viana, trad., *Las Metamorfosis de Ovidio* (Barcelona: Planeta, 1990), 24-26.

14. Ibid., p. 382.

acuoso, en una cueva, violadas o asistiendo nacimientos¹⁵–, los autores del Renacimiento las rescataron de la cultura clásica, inspirándose en las fuentes estudiadas. Así, pasajes como el citado contribuirán a formar una nueva concepción de las ninfas en base a un perfil sexual y amoroso. Será de la mano de Boccaccio (1313-1375) con quien se retomarán estas aportaciones de los autores clásicos al elaborar una novedosa interpretación.



IMAGEN 5. Anónimo romano, *Ninfa sentada en una roca*, Época Flavia tardía (69-96 d.C.). Basada en un modelo tardo-helenístico (II-I a.C.). Museo del Palatino, Roma.

Tal como afirma Agamben, la invención colectiva de la Ninfa “como figura por excelencia del objeto de amor se debe a Boccaccio”¹⁶, quien no parte de cero, sino que se remonta a las fuentes clásicas con aportaciones

literarias anteriores como las de Dante (1265-1321) o Guido Cavalcanti (1258-1300). En su obra *Las Ninfas de Fiésolo* (1344-1346) el personaje principal encarna el amor puro y sin restricciones a través de la fórmula Ninfa Ménola. De hecho, el inicio de su libro es todo un manifiesto: “Comienza aquí el libro de las ninfas; y en primer lugar demuestra su autor que de escribirlo es Amor la razón”¹⁷.

De este modo, Boccaccio utiliza personajes mitológicos con un rol concreto, personificando los esquemas mentales de la sociedad de su momento, en especial aquellas imposiciones que limitaban los deseos naturales del hombre¹⁸. Nada es casual en este momento de la literatura en que se representaba el mundo intermedio entre lo inteligible y el mundo sensible: Boccaccio quiere guiarse a través de la literatura por las leyes naturales y no por las imposiciones sociales¹⁹. La figura de la ninfa estaría, así, en el camino intermedio entre los extremos opuestos²⁰, pues este canto es una oda al amor libre en un contexto que teme al pecado y a la represión a causa del mismo.

En la misma línea, la mitología comparada ha considerado a sus hermanas, las hadas, con fuerte presencia en la literatura romántica y celta, como amantes y esposas protectoras, que cumplen una función en relación a las venturas y fortunas²¹.

En la obra de Paracelso (1493-1541), la Ninfa se toma como ser espiritual, incluso criatura maravillosa, que habita en el agua y no posee alma por no ser descendiente de Adán, a pesar de su parecido²². La figura de la

15. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, 11.

16. Giorgio Agamben, *Ninfas* (Valencia: Pre-textos, 2010), 45.

17. Giovanni Boccaccio, *Las ninfas de Fiésolo* (Madrid: Gredos, 1997), 49.

18. María Hernández Esteban, introducción a *Las ninfas de Fiésolo*, de Giovanni Boccaccio (Madrid: Gredos, 1997), 28.

19. La literatura medieval estuvo fuertemente influenciada por la referencia a lo real. Mientras, Boccaccio se lanza al empleo del recurso literario de la descripción de lo tangible, como un desdado femenino, para transmitir algo conceptual. Vittore Branca, *Boccaccio y su época* (Madrid: Alianza, 1975), 145.

20. Agamben, *Ninfas*, 47.

21. Claude Lecouteux, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999), 79.

22. “Es razonable que os exponga en primer lugar la *materia* sobre la que voy a escribir a con-

Ninfa vuelve a recoger la tradición anterior y a sobrevivir en el tiempo como símbolo de sexualidad al estar condenada al hombre, pues para obtener su esencia debe unirse carnalmente con un ser humano²³. Las Ninfas, en la obra de Paracelso, encarnarían la polaridad al representar un ser espiritual en un mundo tangible. Así, son obras de Dios, y por eso “conocen la peste, la fiebre, la pleuresía y todas las demás enfermedades del cielo, al igual que nosotros, y han de soportarlas y superarlas tal como las soportamos y vencemos nosotros, pues en este sentido son hombres”²⁴. No obstante, fueron creadas por la necesidad por parte del hombre de gestar dioses con apariencia humana para “reverenciar la imagen y semejanza de su realidad ontológica”²⁵.

Warburg debió quedar fascinado al percatarse de esta relación. Al estar en contacto con la obra de Paracelso, quien escribió bajo convicción religiosa²⁶, Warburg reparó en que la relación existente entre los humanos y las Ninfas presenta un paralelismo con la relación entre los humanos y la creación de sus imágenes, al igual que de sus dioses²⁷.

LAS NINFAS SOBREVIVEN

La cultura visual con posos asentados en la Antigüedad fraguó de manera colectiva en base a muestras como las anteriores. La pervivencia en soportes escritos explica el porqué de su traspaso a las artes figurativas bajo

tinuación y os explique después en qué consiste. Sabed así que el contenido de este libro está dedicado a la descripción de las cuatro especies de seres espirituales [...] aun cuando no por descendiente de Adán”. Teofrasto Paracelso, *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus* (Barcelona: Ediciones Obelisco, 2003), 23.

23. Agamben, *Ninfas*, 42-44.

24. Paracelso, *Libro de las ninfas*, 51.

25. Pedro Gálvez, presentación al *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*, de Teofrasto Paracelso (Barcelona: Ediciones Obelisco, 2003), 11.

26. “Y es así que existen como un ejemplo de que no estamos solos y de que no podemos subyugar a DIOS”. Paracelso, *Libro de las ninfas*, 97.

27. Agamben, *Ninfas*, 44.

diferentes perspectivas históricas, llegando incluso hasta la actualidad. Estas imágenes supervivientes han sido remodeladas por el peso de cada tiempo: el pasado clásico, la época helénica, el Imperio Romano, la cristiandad... Tal como nos dice Didi-Huberman, “es, en suma, una *semejanza* que pasa y que vuelve”²⁸.

Warburg pudo leer las fuentes citadas y sus posteriores reinterpretaciones contando con un punto de vista anacrónico. Mientras se adentraba en su estudio, Ninfa “tenía ya un puesto en el imaginario de los pintores contemporáneos”²⁹ (IMAGEN 6). Ahora entendemos la dificultad por parte de Warburg a la hora de elaborar un trabajo científico en torno al tema, a causa de la confluencia de fuentes de todo tipo y de todas las épocas. La gran aportación de Warburg, en este caso, fue ver más allá de la imitación de la forma antigua, buscando aquello que motivó la reconfiguración de la misma en las mentalidades de las diferentes civilizaciones.



IMAGEN 6. Giovanni Segantini, *Vanità (La fonte del male)*, 1897. Óleo sobre lienzo. Kunsthaus, Zürich.

28. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 155.

29. Kurt W. Forster, introducción a *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, de Aby Warburg (Madrid: Alianza, 2005), 25.

Hubiese sido extraño, así, que Ninfa pasase desapercibida ante una personalidad como la de Aby Warburg. En su propio tiempo, nuestro historiador tuvo experiencias visuales que hicieron renacer la fórmula expresiva Ninfa. Un *pathosformel* que surgía del poso de la tradición con nuevo contenido simbólico. Acostumbrado al estudio de las indumentarias³⁰, Aby Warburg relacionó los espectáculos de Isadora Duncan al revivir en ella una figura ninfea (IMAGEN 8 y 9).



IMAGEN 7. Anónimo. *Dama de la Reforma*. Caricatura de la moda femenina alemana, 1904.

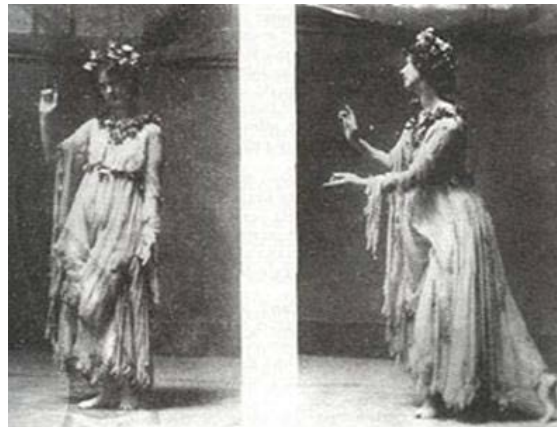


IMAGEN 8 Y 9. Fotografías de Isadora Duncan ataviada según la indumentaria renacentista propuesta por Botticelli en sus más famosas obras.

De hecho, se piensa que el inicio de la obsesión por la Ninfa en Warburg se produjo al encarnar ésta los ideales de la *New Woman* de su tiempo, algo propio de su contemporaneidad. La participación de la mujer en la vida

política y social cambió la visión de la misma a finales del siglo³¹. Paulatinamente, empezaron a liberarse de las restricciones del pasado para formar parte de los círculos intelectuales; junto con este proceso, la indumentaria fue el símbolo del nuevo lema de la liberalidad³², aunque este desencorsetamiento fue solo aparente³³ (IMAGEN 7).

Pensamos, así, que el envite a su fijación pudo venir dado por su propia esposa, Mary Hertz, que se movía en el ámbito simbolista alemán, quien pudo hacer que “ese rasgo propio de la época a que hacía referencia [...] alrededor de un motivo a la vez dinámico y arqueológico que podríamos llamar un *menadismo fin-de-siècle*” calase en la mente de Warburg³⁴.

De esta forma, encontramos la respuesta a qué es Ninfa en Warburg: “*le varianti soggettive di elementi strutturali di un inconscio collettivo*”³⁵. Además, el hamburgués pudo observar cómo gracias a la búsqueda de expresión en el Renacimiento, se cristianizó la figura clásica. Su contenido como mujer vencedora sobre el hombre³⁶ permitió a los artistas la personificación de di-

31. Kathleen M. Gough, “Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg’s ‘Nympha’”, *The Drama Review*, nº 3 (2012): 122.

32. “La mujer emancipada suprimió las ballenas y los cuellos almidonados; reivindicó su derecho a llevar prendas sueltas y a moverse con estas ropas no como una muñeca rígida y envarada, sino como un ser vivo”. Gombrich, *Aby Warburg*, 110.

33. El corsé como prenda de vestir se instauró como convención hasta bien entrado el siglo XIX. Bajo el marco cultural reformista en el inicio de un nuevo siglo, esta moda fue criticada por los muchos problemas de salud que conllevó en las mujeres, además de la estética contra natura. Sin embargo, la moda no se extinguió de manera definitiva, sino que las mujeres seguían portando ceñidos corsés bajo ropajes más deportivos y holgados, incluso masculinos. Gráficamente, su emancipación en cuanto a la indumentaria fue efectiva, en la línea de las formas que el Modernismo propugnaba. Gertrud Lehnert, *Historia de la moda del siglo XX* (Colonia: Könnemann, 2000), 12-13. Alison Lurie, *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir* (Barcelona: Paidós, 1994), 248.

34. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 233. De hecho, las personalidades ninfeas, “con las espaldas quebradas aparentemente por ellas mismas”, fueron en muchas ocasiones las protagonistas de las exposiciones de los Salones de París celebrados entre 1880 y 1914. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid: Debate, 1994), 105.

35. Carpi, “Eroine del *Nachleben* in *Mnemosyne* e *Lolita*”, 212.

36. Saxl, “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig”, 293.

30. Recordemos que gran parte de sus estudios iniciales los dedicó a la investigación de la Antigüedad y la vida moderna en el boato del Renacimiento, con proyectos como el de *El vestuario de los ‘intermezzi’ de 1589* (1895). Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005), 291-230.

versos tipos iconográficos irrumpiendo en distintas obras –“Venus o Pomona, Ninfa o Victoria, Hora o Aura, sirviente o ménade, Judith o Salomé”³⁷–.

FIN (PROVISIONAL)

Escurridiza cual mariposa con sus andares casi vampíricos, Warburg vislumbró en Ninfa paradigmas esenciales de la modernidad. Nuestro historiador trabajó en silencio, y solo desde hace unos años conocemos sus aportaciones sin exorcizar. Verdaderamente, Warburg se comprometió con su contemporaneidad ocupándose de temas como el tiempo, la memoria y el movimiento. De hecho, este último aparece implícito en fotografías propias, lo que no es extraño si pensamos que en estos mismos años el cine emergía como nueva forma de producción artística (IMAGEN 10).



IMAGEN 10. *Tío Sam*, Aby Warburg, 1896. Fotografía, Warburg Institute.

37. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 145. Esto explica la presencia de Ninfa como Salomé, Judith, e incluso asexuada como ángel al modificarse el contenido en la forma, conservando de la victoria clásica únicamente la caída de los drapeados en los Paneles 41 y 47 del *Atlas Mnemosyne*. Bertrand Prévost, “Direction-dimension: Ninfa et putti”, *Images Re-vues*, n° 4 (2013): Consultado el 8 de abril de 2015, <http://imagesrevues.revues.org/2941>. Andrea Pinotti, “Arqueología de las imágenes y lógica retrospectiva. Sobre el *Manetismo* de Warburg”, en *El ‘Almuerzo’ sobre la hierba de Manet*, de Aby Warburg (Madrid: Casimiro Libros, 2014), 42.

A partir de las lecturas warburguianas, Ninfa no cesa de reaparecer en forma de ángel destructor o bruja, llegando hasta nuestros días emergiendo como la memoria o el propio tiempo en la imagen³⁸. Artistas, influenciados directa o indirectamente por el autor hamburgués *fin-de-siècle*, reivindican a través de sus obras un panorama mucho más amplio definido por una –extensa– cultura visual. La explicación de todo ello no podría darse sino de la mano de preceptos antropológicos. Como seres humanos, las mentalidades que llevan a cabo la producción artística se dejan seducir por aquellos posos inconscientes latentes en la tradición.

En la actualidad, la muchacha femenina en movimiento, con aires danzantes, se presenta en imágenes captadas diariamente. Sus ropajes al viento siguen pasando a la posteridad a pesar de lo alejados que estamos del origen de la cultura clásica. A través de la supervivencia de la Ninfa clásica –*Nachleben der Antike*–, entendemos la temporalidad de las propias imágenes simbólicas. Al igual que Warburg, no hemos dejado escapar estas Ninfas anónimas; aunque se presenten de manera inesperada, con caminar vertiginoso, debemos atrapar la significación de estas imágenes incrustadas en nuestra contemporaneidad (imagen 11).



IMAGEN 11. *Gradivas*, José Luis Cueto Lominchar, 2010. Fotografías.

38. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, 10.

FUENTES

- Boccaccio, Giovanni. *Las ninfas de Fiésolo*. Madrid: Gredos, 1997.
- García Gual, Carlos, trad. *Odisea de Homero*. Madrid: Alianza, 2004.
- Jolles, André, y Aby Warburg. “La ninfa: uno scambio di lettere, 1900”. *La dialettica dell'immagine*, nº 321-322 (2004): 46-52.
- Paracelso, Teofrasto. *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2003.
- Sánchez de Viana, Pedro, trad. *Las Metamorfosis de Ovidio*. Barcelona: Planeta, 1990.
- Saxl, Fritz. “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig”. En *Atlas Mnemosyne*, editado por Fernando Checa, xvi-xviii. Madrid: Akal, 2010.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Carpi, Giancarlo. “Eroine del *Nachleben* in *Mnemosyne* e *Lolita*”. En *Percorsi della Memoria: atti del Convegno*, dirigido por Claudio Cadeddu y Alessandro Cifariello, 207-226. Roma: Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2007.
- Checa, Fernando. “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)”. En *Atlas Mnemosyne*, editado por Fernando Checa, 135-154. Madrid: Akal, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa moderna. Essai sur les draps tombes*. París: Gallimard, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.
- Forster, Kurt W. Introducción a *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, de Aby Warburg, 11-56. Madrid: Alianza, 2005.
- Gálvez, Pedro. Presentación al *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*, de Teofrasto Paracelso, 5-12. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2003.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- Gough, Kathleen M. “Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg’s ‘Nympha’”. *The Drama Review*, vol. 56, nº 3 (2012): 114-130.
- González de Zárate, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1997.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Harrauer, Christine y Herbert Hunger. *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*. Barcelona: Herder, 2008.
- Hernández Esteban, María. Introducción a *Las ninfas de Fiésolo*, de Giovanni Boccaccio, 7-46. Madrid: Gredos, 1997.
- Lecouteux, Claude. *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999.
- Lehnert, Gertrud. *Historia de la moda del siglo XX*. Colonia: Könemann, 2000.
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nueva York: Zone Books, 2004.
- Pinotti, Andrea. “Arqueología de las imágenes y lógica retrospectiva. Sobre

el *Manetismo* de Warburg”. En *El ‘Almuerzo’ sobre la hierba de Manet*, de Aby Warburg, 31-53. Madrid: Casimiro Libros, 2014.

Prévost, Bertrand. “Direction-dimension: *Ninfa et putti*”. *Images Re-vues*, 2013, nº 4. Consultado el 8 de abril de 2015, <http://imagesrevues.revues.org/2941>.

Vittore, Branca. *Boccaccio y su época*. Madrid: Alianza, 1975.