

El Zeitgeist de Hegel a Praz

Vectores de tradición

Verónica Volkow

A partir de una revisión al concepto de Zeitgeist o “espíritu de la época” que el estudioso italiano Mario Praz retomó y resignificó de Hegel, la poeta y ensayista Verónica Volkow propone para los estudios de intermedialidad un nuevo acercamiento, más sensible y ampliado, a las distintas manifestaciones artísticas de una época a través de la idea de “vectores de tradición”.

Quisiéramos tratar aquí de aterrizar la noción de *Zeitgeist* de Mario Praz y convertirla en una herramienta útil y más rigurosa para los estudios comparativos entre la literatura y las artes plásticas. Para ello hemos diseñado la noción de “vector de tradición” que nos permitirá recuperar el impulso inspirador de este concepto pero agregándole mayor precisión.

Mario Praz hereda su concepción de *Zeitgeist* o espíritu de la época de Hegel, pero va a prescindir de la socorrida noción de necesidad o determinación históricas, que pondrán en primer plano los discursos marxistas, para desembocar en una definición estructuralista. Sin embargo, antes de llegar a esta, para comprobar la veracidad y necesidad del concepto echará mano de una gran gama de visiones.

Fue el marxismo el principal heredero de la noción de “la necesidad histórica” de Hegel, a la que invierte, dándole a los pies de su dinámica el fundamento de las condiciones materiales de producción, sustentándola en el desarrollo material específico de cada sociedad, y convirtiéndola en plataforma para plantear la existen-

cia de leyes tanto para el desarrollo histórico como para el desenvolvimiento de la cultura.

La noción de necesidad o determinación histórica está esbozada en el *Zeitgeist* de Hegel cuando este señala que la forma que una generación le da al pensamiento de su época tiene que ser la que es y no podría ser de otra forma. Hegel acude sin embargo a la Divina Providencia para explicarse la racionalidad de la historia del pensamiento y sus determinaciones históricas.¹ Una resignificación nueva de este espíritu del tiempo hegeliano, que prescindirá tanto de la abstracción de la Divina Providencia, como del univocismo reduccionista, implícito en la necesidad histórica marxista, será intentada por

¹ Hegel va a hablar de gobierno divino del espíritu. “La gran premisa, la de que también en el mundo han seguido las cosas un curso racional, lo que da verdadero interés a la historia de la filosofía no es otra cosa que la fe en la Providencia, solo que en otra forma. Si lo mejor del mundo es lo que crea el pensamiento, no están en lo cierto quienes creen que solo impera la razón en la naturaleza, no en lo espiritual”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (primera edición en alemán, 1833), edición de Elsa Cecilia Frost, FCE, México, 2002, tomo I., p. 39.



Pieter Bruegel El Viejo, *Prédica de San Juan Bautista*, 1566

Mario Praz. Para su resignificación, Praz va a echar mano del espíritu de las analogías al intentar encontrar en el patrón estructural común a todas las artes en un momento histórico la prueba de la existencia del *Zeitgeist*.²

Praz reutiliza el concepto de *Zeitgeist*—formulado originalmente por Hegel y Goethe— como plataforma filosófica para plantear la existencia de un espíritu común entre las distintas artes dentro de un periodo histórico dado. Este *Zeitgeist* de Praz finalmente explica la existencia de un territorio común de importantes analogías entre las diversas artes en un cierto momento histórico. Nuestro autor se acerca al viejo *Zeitgeist* hegeliano no a través de una definición precisa, sino mediante un método hermenéutico analógico, en el que una serie de aproximaciones, en diferentes áreas del saber, le corroboran la existencia de este “evidente” fenómeno, haciéndonos pensar que, a pesar del cierre final estructuralista, quiere respetar para este un cierto estatus ontológico.

Hegel creía de hecho en una existencia real del espíritu, cuya actividad se manifiesta en representaciones (que después pueden volverse exclusivamente subjetivas). El espíritu para Hegel es un impulso real existente, generado por la “Idea” en su sucesivo despliegue de concreciones. Este espíritu estaría acicateando la evolu-

ción de la historia humana para conducirla a la conquista de una conciencia universal, o lo que él llama “el espíritu absoluto”.³

El espíritu en Hegel no es, como en Platón, un universo de ideas eternas e innatas, inalterablemente fijas, donde las manifestaciones concretas e históricas de estas ideas serían degradaciones de sus arquetipos originales. Hegel le da un enfoque positivo a la historia y le imprime un giro evolutivo y activo al espíritu, que era en Platón solo espacio eterno e inmóvil. Hegel convierte al espíritu en pujanza evolutiva activa en la historia, que estaría otorgándole a la humanidad mayor conciencia y perfección creciente.⁴ Hegel invierte la idea, proveniente de las sociedades arcaicas, del deterioro traído inevitablemente por la historia, al producirse un alejamiento respecto de las perfectas ideas originales del *topos uranus*.⁵

Para Hegel la forma que cada época le da a la conciencia, es decir su *Zeitgeist*, no es arbitraria, obedece a una necesidad histórica, tiene que ser la que es y no po-

³ Señala Hegel: “la idea no es esencialmente estática, ni su existencia es, esencialmente, intuición, sino que, siendo de suyo distinción, por tanto, evolución, cobra dentro de sí misma existencia y exterioridad en el elemento del pensamiento; de este modo la filosofía pura aparece en el pensamiento como una existencia que progresa en el tiempo”. Hegel, *op. cit.*, pp. 36-36.

⁴ Señala Hegel: “pero la vida de la física, como la vida del espíritu, no se da por satisfecha con la sobriedad, sino que es esencialmente impulso, acicate, siente hambre y sed de verdad, de conocimiento de la verdad, pugna por aplacarlas y no se da por satisfecha...”. Hegel, *op. cit.*, p. 23.

⁵ Nos referimos a las sociedades arcaicas regidas por un tiempo circular, en las que se busca conjurar el “terror de la historia” mediante la repetición de los gestos cosmogónicos arquetípicos. Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return, or: Cosmos and History* (primera edición, 1954), Harper & Row, New York, 1959, pp. 3-6.

² Señala Praz sobre la importancia del tema de la hermandad de las artes: “tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativos a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza. Como si los hombres pensaran que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística”. Mario Praz, *Mnemosyne, el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, traducción de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1979, p. 9.

dría ser de otra manera. El *Zeitgeist* surge en cada generación como una respuesta dialéctica a la tradición cultural que esa generación está teniendo que heredar y está al mismo tiempo transformando al apropiársela. Así, la expresión de la conciencia que se desarrolla en una determinada época está sujeta a limitaciones y características específicas: se objetiviza como un *Zeitgeist*.⁶

Mario Praz en *Mnemosyne* retoma el concepto hegeliano de *Zeitgeist*, pero deja a un lado el enfoque diacrónico original, para proponer un abordaje sincrónico y estructuralista. Praz intentará plantear el paralelismo entre la poesía, la pintura y las otras artes desde una plataforma formalista, donde el espacio compartido entre estas manifestará el rostro del *Zeitgeist*. Este espíritu de la época supondría que detrás de todos los géneros artísticos, en un determinado periodo histórico, se sostendría un patrón estructural común.

Praz busca sumar al concepto de espíritu de la época los estudios estructuralistas sobre el cuento popular que realizó Vladimir Propp, quien demostró que “detrás de las múltiples variantes narrativas se mantienen arquetipos constantes”. Análogamente, Praz habrá de preguntarse si, al margen de la diversidad de medios expresivos de las distintas artes, “no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto periodo, que se manifestarían en el modo en que las personas conciben, ven o, mejor aun, memorizan estéticamente los hechos. Quizás esa identidad estructural proporcionaría una base para la comparación entre las artes”.⁷

Pero Mario Praz no reduce su concepto de *Zeitgeist* meramente a una mimesis o extensión del estructuralismo de Propp, sino que, de hecho, el estructuralismo del académico ruso le acabará sirviendo, creemos, como metáfora. Praz piensa el *Zeitgeist* a través del estructuralismo, pero acercándose al mismo de manera aproximativa, análoga, igual a como lo propondría la hermenéutica análoga de Mauricio Beuchot; es decir, buscando una aproximación posible, modesta, que nunca atrapa completamente a su objeto de estudio.⁸ De hecho, Praz, junto con el estructuralismo utiliza otras

analogías para cercar el unicornio del *Zeitgeist*, respetando su sutileza ontológica. Praz recurre, por ejemplo, al mito de Mnemósine, diosa de la memoria vinculada con Júpiter y madre de todas las musas artísticas. La memoria se vuelve por lo tanto el sustrato común sobre el que habrán de desarrollarse las distintas artes. Nuestro autor nos recuerda a Antonio Russi en su libro *L'arte et le arti* cuando dice:

que en la experiencia normal cada sentido contiene, a través de la memoria, a todos los demás. En la experiencia normal un objeto referido por uno de los sentidos puede ser captado por los otros sentidos a la vez, pero ello no sucede así en la experiencia artística donde “un estado de ánimo expresado a través de una de las artes no puede aprehenderse en forma plena a través del uso directo y simultáneo de todas las otras artes”. El referente de las sensaciones estéticas no va a ser un objeto externo sino la memoria misma. Por consiguiente, la memoria “no desempeña en las artes una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. La mitología antigua expresó esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las musas”.⁹

El objeto de los sentidos en la experiencia estética, según Russi, no es un objeto externo sino algo interno, un estado anímico, que solo es aprehendido a través de la memoria. Definía Wordsworth a la poesía en sus *Lyrical Ballads* como “emotion recollected in tranquillity”, emoción serenamente recordada. La obra de arte es un objeto alusivo: “apela a uno u otro aspecto del alma y a través de la memoria sugiere los demás aspectos”.¹⁰ Hay por lo tanto en los datos sensibles que ofrece el arte siempre un grado de indeterminación, que exige la intervención de la memoria del receptor para completar la experiencia. Habría una ontología espiritual o por lo menos psicológica en el arte, que se abrigaría en este espacio de indeterminación que le es característico y que da cabida a la memoria, la subjetividad o, en su caso, a la espiritualidad, del receptor.

Pero no se queda Praz solo con el estructuralismo de Propp y con la estética de Russi para abordar al *Zeitgeist*, sino que apela también a la noción de estilo de escritura que usan los paleógrafos, quienes hablan de un *ductus*

⁶ “En efecto la aparición de las diversas fases en el progreso del pensamiento puede presentarse con la conciencia de la necesidad con arreglo a la cual se deriva cada fase siguiente y según la cual solo puede producirse esta determinación y forma”. Hegel, *op. cit.*, p. 33. “En esta evolución se da, por tanto, el caso de que una forma, una fase de la idea cobre conciencia en un pueblo, de tal modo que ese pueblo y esta época solo expresen esta forma, dentro de la cual se desarrolla su universo y se elabora y plasma su estado y que, en cambio, la fase superior tarde a veces siglos en aparecer en otro pueblo”, *Ibidem*, p. 37.

⁷ Praz, *op. cit.*, pp. 59-60.

⁸ Umberto Eco dice que históricamente se pueden señalar dos ideas de la labor hermenéutica. “Por una parte —explica—, se admite que interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por la otra se

admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente”. Veremos que para hallar dicha solución nos ayuda la doctrina antigua y medieval de la analogía. La analogía se colocaba como intermedia entre la equivocidad y la univocidad. Lo análogo es lo que se predica o se deduce de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad...”. Mauricio Beuchot, *Traído de hermenéutica análoga; hacia un nuevo modelo de interpretación* (primera edición, 1997), FFL/UNAM, México, 2009, p. 33.

⁹ Praz, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

o estilo de escritura, tanto para las épocas como para los individuos. Este término también puede aplicarse a toda forma de creación artística, en la medida de que esta constituye una expresión, “algo que el individuo extrae de sí”. Los artistas menores manifiestan de manera más conspicua el *ductus* de su época. El *ductus*, por ejemplo, se revela privilegiadamente en el vestido y en las así llamadas “artes menores”.¹¹

Tendríamos como un ejemplo del *ductus* en el *hennin*, tocado que se puso de moda a mediados del siglo xv en Alemania, Francia y Borgoña y que alarga y descorpora la figura femenina. El *hennin* podría tener su analogía, nos señala Praz, en los pináculos de las catedrales góticas, como los que coronan el monasterio de Batalha (1386-1517).¹²

El siglo xvi tiene otro *ductus* completamente distinto para la vestimenta, como el que nos muestra el retrato de Maddalena Doni por Raffaello Sanzio (1506, Palacio Pitti). Los vestidos del xvi ponen un énfasis contundente en los escotes horizontales, las mangas anchas y la suntuosidad de telas y texturas, amén de la importancia otorgada al volumen del cuerpo humano. El siglo xvi trajo consigo la apoteosis de los valores burgueses con el auge de las monarquías absolutistas; es el siglo de *El príncipe* de Maquiavelo, del imperio de la razón instrumental y de la escisión de la unidad europea ante la denuncia, por parte de los reformistas, de los abusos de poder de la Iglesia católica.

Otra prueba de la existencia del *ductus* o escritura de las diferentes épocas, nos señala Praz, hay que buscarla en el terreno de las falsificaciones artísticas. La frase de que “el tiempo revela la verdad” se verifica particularmente en estas. La falsificación realizada en un determinado periodo histórico es indetectable para los coetáneos, debido a que falsificador y receptores están sumergidos dentro de un mismo *Zeitgeist*. Pero la misma falsificación revela su falacia para la generación posterior, ya que esta no poseerá el mismo *ductus*. Toda interpretación implica el encuentro de dos sensibilidades: la del autor de la obra de arte y la del crítico o intérprete. Lo que llamamos interpretación es el resultado de un proceso en virtud del cual nuestra propia personalidad “actúa como filtro para la expresión de otra persona”. Este filtro se vuelve visible para cualquier otra época que posea un *ductus* distinto. Un ejemplo sería el castillo de Strawberry Hill de Horace Walpole, construido en estilo gótico, a mediados del siglo xviii, que hoy no nos parece gótico sino rococó disfrazado de gótico.¹³ Otro ejemplo, en México, podría ser el Palacio de Correos de México, diseñado por Adamo Boari, a principios del si-

glo xx, mimetizando el estilo isabelino. Pero para nuestro punto de vista actual, a pesar de la profusión de pomas decorativas, este ya no nos remite al Hardwick Hall (1590-1597) del Renacimiento isabelino.

Si bien Mario Praz arroja muy atractivas observaciones con base en su método comparativo, incurre en comparaciones demasiado laxas. Es el caso, por ejemplo, de cuando compara los *Cuentos de Canterbury* (finales del siglo xiv) con la obra de Pieter Brueghel (1525-1569), un pintor que vivió dos siglos después:

La imprecisa estructura de los *Cuentos de Canterbury* se convierte casi en un símbolo [...] esa imprecisión, así como el énfasis en los detalles accesorios y el aspecto humorístico de las situaciones (producto de la conciencia del valor relativo de todas las cosas) también nos recuerda a Pieter Brueghel. Su *Prédica de San Juan Bautista* (1566, Budapest, Museo de Bellas Artes) muestra una multitud reunida en un bosque; hay gente de la ciudad, artesanos, campesinos, gitanos y monjes de diversas órdenes; nuestros ojos recorren el pintoresco gentío hasta que, hacia el centro, casi al fondo, divisan la figura del hombre que debería ser el protagonista del cuadro. El peregrinaje de Canterbury no es más que una ocasión para que la gente se reúna [...] sólo expresa el gusto de Chaucer por la variedad.¹⁴

Para hablar de Pieter Brueghel El Viejo y su *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558), Praz recurre al poema ecfrástico de W. H. Auden (1907-1973) titulado “Musée des Beaux Arts”:

En cuanto al sufrimiento jamás se equivocaron
los viejos Maestros; ¡qué bien comprendieron
su situación humana!: cómo se produce
mientras otro come, abre una ventana
o tan solo deambula al azar;
cómo, mientras los ancianos esperan con pasión
[y reverencia
el nacimiento milagroso,
siempre ha de haber niños que no deseaban
precisamente que ello ocurriera y que patinan
sobre un estanque, junto al bosque. Jamás olvidaron
que hasta el atroz martirio debe seguir de alguna
[manera
su curso en un rincón, un sitio poco limpio
donde los perros prosiguen su vida perruna y el
[caballo del torturador
se rasca la inocente grupa contra un árbol.
En el Ícaro de Brueghel, por ejemplo: cómo todo se
[desentiende
tranquilamente del desastre; el labriego podría haber
oído el golpe en el agua; el grito desesperado,

¹¹ *Ibidem*, pp. 33-34.

¹² *Idem*.

¹³ Praz, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 75-76.

pero para él no era un fracaso importante; el sol
 [brillaba
 como correspondía sobre las blancas piernas que se
 [hundían en las verdes
 aguas; y el navío elegante y vistoso que debió haber
 [visto
 algo sorprendente, un muchacho que caía del cielo
 tenía que ir a algún sitio y siguió navegando con
 [toda tranquilidad.¹⁵

Aquí habría 400 años, entre el hecho pictórico original y el posterior poema que recoja con tan singular fortuna su *Zeitgeist*. De pronto pareciera que en ocasiones Praz lo que está buscando es simplemente una analogía entre un cuadro y un fragmento de literatura, que nos ilumine mejor al cuadro o al poema, pero que no necesariamente corresponden al mismo periodo histórico, como en el caso de Chaucer con Brueghel, a los que separan doscientos años, o que en ocasiones hasta pueden tener entre sí la distancia de cuatro siglos como la relación de Brueghel con W. H. Auden. ¿Qué es lo que está sucediendo?

Habría que pensar que lo que llama Mario Praz *Zeitgeist* no es un “algo” homogéneo sino que en realidad está conformado por una reunión de tradiciones diversas y muy precisas, que podemos pensar a la manera de un hato de vectores. El espíritu de la analogía interdisciplinaria corre a través de cada uno de estos “vecto-

res de tradición”, como me gustaría bautizarlos. Estos vectores de tradición pueden recorrer varios siglos, y alguno o algunos llegar a conformar el núcleo más esencial del gusto estético de una nación. Habría que trabajar desde estos vectores de tradición, y no solo desde el *Zeitgeist*, para ganar mayor rigor histórico en los estudios de intermedialidad. Estos vectores de tradición suelen irse tejiendo entre las distintas artes y recorrer también varios siglos. Son, en general, las obras de arte de primera magnitud las que les darán su origen o su hegemonía. Este podría ser el caso del gusto por los pináculos que expresa el *hennin* que se usó a mediados del siglo XV y que Praz asocia con las catedrales góticas. Sin embargo, la mayor parte de las catedrales góticas se construyeron a finales del siglo XII y durante el siglo XIII y XIV, no en la época en que se puso de moda el *hennin*.

Pero, ¿qué sucedió? Muchas mujeres ataviadas con el *hennin* fueron representadas por pintores flamencos al interior de iglesias góticas durante el siglo XV, siglo que asistió al portentoso florecimiento de la pintura flamenca con el descubrimiento de la pintura al óleo por los hermanos Hubert y Jan Van Eyck.¹⁶ Sin embargo, el *hennin*

¹⁶ Señala Janson sobre la importancia de la pintura flamenca: “Los grandes maestros flamencos [...] tuvieron un impacto que rebasó su propia región. En Italia fueron admirados como los pintores líderes de su época, y su intenso realismo tuvo una influencia conspicua en la pintura renacentista temprana [...] seguramente de lo que sabemos del impacto de su obra, parece probable que la gente sintiera que ‘nada valioso de verse había sido pintado antes de su tiempo’”. Horst Waldemar Janson, *History of Art* (primera edición, 1962), Harry Abrams, New York, 1974, p. 280.

¹⁵ *Ibidem*, p. 78.



Pieter Bruegel El Viejo, *Paisaje con la caída de Ícaro*, 1558



Raffaello Sanzio, *La dama del unicornio*, 1505

no se utilizó, de hecho, durante el periodo de concepción y construcción de la mayor parte de las catedrales góticas, cuando los tocados tendían a ser cuadrados.¹⁷

¿La moda del *hennin* podríamos explicarla a partir del vector de tradición que generó la arquitectura gótica del XIII y el XIV con sus puntiagudas construcciones de altura, que imponen su estética posteriormente en el vestido, ya en el siglo XV?

Probablemente en la moda del *hennin* resonaba el gusto por las adelgazadas alturas catedralicias del gótico, pero el que el *hennin* se volviera tan conspicuo, sobre todo para los observadores modernos, tiene más que ver con el apogeo de la pintura flamenca, durante el siglo XV. El *Zeitgeist* no es, por lo tanto, un fenómeno homogéneo y al que se puede abordar de modo univocista, sino que en él concurren diferentes tradiciones y circunstancias.

Habría que considerar, de hecho, que toda gran obra de arte reúne en sí diversos vectores de tradición que se encuentran en ella interactuando. Un vector de tradición no solo puede atravesar varios siglos, sino que las grandes obras de arte entretejen varios de estos vectores.

¹⁷ Vid. trajes alemanes del siglo XII y XIII, en Wolfgang Bruhn y Marx Tilke, *Historia del traje*, Gustavo Gili, Barcelona, 1962, p. 32.

res. Podríamos ver un ejemplo del siglo XVI en *La dama con unicornio* de Raffaello Sanzio (ca. 1505, óleo sobre madera, 65 x 51 cm, Galería Borghese, Roma) en donde podemos distinguir el cruzamiento de tres vectores de tradición: 1) el imaginario fantástico que prevalece en el siglo XVI; 2) la estructuración con base en niveles diferenciados que inspira tanto el neoplatonismo como la arquitectura clásica; y 3) el centramiento tanto de la retratística como de la sonetística cortesana en un símbolo nodal.

En este cuadro de Raffaello podríamos preguntarnos por lo inusualmente pequeño del unicornio que descansa en brazos de la joven, como una pequeña y extraña mascota. Sabemos que el unicornio solo podía ser atrapado por una doncella virgen; lo que nos hace pensar que aquí probablemente estaría simbolizando la castidad de la posante. La presencia del unicornio en este óleo se alía al gusto por el “imaginario fantástico” que prevalece con profusión en los grutescos del siglo XVI, y que se llega a exportar hasta para la decoración de los muros de los conventos novohispanos de finales del XVI, como es el caso de las cenefas al fresco de Tepoztlán.

La división en niveles es afín a la tradición neoplatónica que surge en la segunda mitad del siglo XV, con la Academia Florentina, dirigida por Marsilio Ficino y que permea masivamente la iconografía del siglo XV y XVI, como lo ha demostrado Erwin Panofsky.¹⁸

Esta división en niveles en el retrato mencionado pintado por Rafael está presente en el corte tajante entre cabeza y cuerpo, gracias al escote que el pintor hace coincidir enfáticamente con la separación entre el espacio interior arquitectónico y el exterior del paisaje celeste. Esta separación entre el barandal de piedra y el azul ámbito aéreo fue probablemente establecida en función de los niveles “espirituales”, claramente diferenciados por la filosofía neoplatónica. Al simbolismo neoplatónico de la cabeza como templo sagrado contribuye el hecho de que la posante sea elocuentemente doncella, como nos lo indica su unicornio. La cabeza femenina además está franqueada por dos columnas, que podrían recordarnos a las análogas, Jachín y Boaz, del umbral del templo salomónico.¹⁹ Estas columnas podrían estarnos diciendo que el ser humano, a través de un camino de ascetismo y contención pulsional, puede llegar a fusionarse con el templo mismo de la divinidad, tal como lo afirmaban los neoplatónicos. La cabeza de la doncella virgen sería, por lo tanto, simbólica del espacio celes-

¹⁸ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (primera edición, 1982), Alianza Universidad, Madrid, 2004, pp. 189-319.

¹⁹ “Asimismo, el primer libro de los Reyes aclara que una vez que Salomón levantó las columnas en el pórtico, ‘...la de la derecha llamola Jachín: levantada igualmente la segunda, le puso por nombre Boaz’”. Martha Fernández, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, UNAM, México, 2003, p. 107.

te exterior. Condición fundamental para el acceso a este macrocosmos era, para los neoplatónicos, la castidad, de ahí la presencia de esa hermosa y metafísica mascota en brazos de la bellísima doncella.

La división del universo y del ser humano en niveles está claramente presente tanto en la filosofía de Marsilio Ficino como en la de Pico della Mirandola, como podemos verlo en los esquemas comparativos entre las mismas que nos desglosa Panofsky.²⁰

Por otro lado, esta división en niveles claramente diferenciados es lo que va a caracterizar a la arquitectura clásica, en contraposición a la gótica anterior y a la barroca posterior. Habrá en la arquitectura clásica una organización del espacio de acuerdo a los órdenes dórico, jónico y corintio, y la independiente articulación de las partes es lo que caracteriza al estilo clásico, según Heinrich Wölfflin.²¹

Un ejemplo de esta clara división en niveles en la Nueva España es el altar mayor de la iglesia de Xochimilco del siglo XVI, dedicada a fray Bernardino de Siena. Es un retablo compuesto de cuatro cuerpos y siete calles. Claramente podríamos ubicar a San Francisco en el segundo cuerpo por las columnas jónicas, pero también por el orden conceptual que rige al retablo. En la arquitectura clásica podemos establecer con total precisión la pertenencia de cualquier elemento aislado al conjunto, debido a la definida estructura tanto conceptual como estilística que lo conforma. Es interesante observar que este orden arquitectónico del retablo de Xochimilco corresponde a una análoga concepción jerarquizada de la Iglesia católica, como nos lo ha señalado Guillermo Tovar de Teresa:

Hay que señalar que las columnas del retablo tienen, todas, el primer tercio ornamentado y el resto estriado, más el capitel. En los tercios hay decoraciones en relieve. Las columnas del primer cuerpo llevan en ese tercio a unos obisillos de acuerdo a los doctores de la iglesia: en el segundo a uno frailecillos por los predicadores y fundadores



Retablo del Altar Mayor de la Iglesia de Xochimilco, siglo XVI

de órdenes religiosos; en el tercero a doncellas con palmas por los mártires y ascetas, y en el último unas figuras cuyas manos parece que sostuvieran instrumentos musicales; otras en cambio señalan hacia arriba.²²

Así que vemos que la diferenciación conceptual y espacial de niveles es un vector de tradición fundamental para el siglo XVI.

Un tercer vector de tradición que estaría presente en *La dama del unicornio* de Raffaello Sanzio sería el símbolo del minotauro que está organizando el significado principal del cuadro. Hay un símbolo central que, tanto en el retrato como en el soneto cortesanos, hace gravitar hacia sí el sentido de toda la composición. En este símbolo central toparíamos con un tercer vector analógico de tradición. El retrato y el soneto cortesanos del siglo XVI tienden a organizar su composición semántica, espacial y dramática alrededor de este símbolo central, que en ocasiones puede llegar a tener un valor oximorónico. En el caso del retrato de Rafael tenemos la imagen del unicornio como centro semántico del cua-

²⁰ Vid. esquema en Panofsky, *op. cit.*, p. 203.

²¹ "La serenidad de la arquitectura del Renacimiento residía precisamente en la aligeración de la masa, en el acertado diseño del cuerpo de la construcción y en la libre articulación de los diversos elementos". Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 54. "Ya muy pronto el Renacimiento había tomado clara conciencia del hecho de que el criterio de la obra de arte perfecta es el carácter de necesidad. La obra de arte perfecta debe dar la impresión de que no podría ser de otra manera, de que toda modificación o toda transformación, incluso en el más pequeño detalle, destruirían el sentido y la belleza del conjunto". *Ibidem*, p. 71. Nos dice John Summerson que en la arquitectura clásica, desde los romanos, "para ello, los órdenes eran la arquitectura": "idearon procedimientos para utilizar los órdenes, no simplemente como enriquecimientos ornamentales de sus nuevos tipos de estructuras, sino como un control de los mismos". John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 26.

²² Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México* (primera edición, 1979), SAHOR, México 1982, p. 251.

dro, sobre el que cae la clave para el desciframiento de los diferentes niveles de la composición, así como de las columnas laterales.

También en el soneto cortesano el drama emocional queda muchas veces amarrado por un símbolo central saturado de múltiples y a veces opuestos sentidos. Presentamos un soneto de Pierre de Ronsard (1524-1585) en el que una rosa —que en realidad es múltiples rosas— organiza todas las dimensiones del universo emocional del poeta, y le permite —inclusive— una elegante y diplomática expresión de sus sentimientos negativos.

Toma esta rosa, como tú amable
que sirves de rosa a las rosas más bellas,
que sirves de flor a las flores más nuevas,
cuyo aroma a mi ser todo arrebató.

Toma esta rosa y juntamente recibe
en tu corazón mi corazón sin alas
de ser constante, y al que cien llagas crueles
no han impedido que su fe guarde.

La rosa y yo diferimos en una cosa:
un sol ve nacer y morir a la rosa,
mil soles han visto nacer mi amor,

en cuya acción nunca reposa.
Plugo a Dios que tal amor floreciera
como una flor, sin durarme más que un día.²³

Corolario: Tendríamos que señalar que el *Zeitgeist* de una época no es un todo homogéneo sino que se cruzan en él varios vectores de tradición que se constituyen de manera analógica e intertextual. El historiador de la cultura o el investigador interdisciplinario que quiera echar mano del *Zeitgeist* para los estudios de intermedialidad tendrá que enfocarse a encontrar los vectores de tradición que se entrelazan intertextualmente dentro de un espacio de coetaneidad. **U**

²³ Traducción del soneto de Ronsard por Verónica Volkow, a partir de André Lagarde, Laurent Richard, *XVIIe siècle*, Bordas, Paris, 1961, p. 138.



Dos ejemplos del *ductus*: el castillo de Strawberry Hill de Horace Walpole, siglo XVIII, y el Palacio de Correos de México, de Adamo Boari, principios del siglo XX