

The pathos formulae and their survival¹

This article attempts to set out and understand what art historian Aby Warburg called *Pathosformel* (pathos formulae), a key concept in his studies, though he never expressly offered a definition, nor explained what his understanding of it was. The emergence of the concept is traced in his work, deciphering its meaning and its implications for the analysis of images, also from the most significant and recent bibliography on the subject. Finally, the *Pathosformel* concept is applied to a contemporary photographic image which enables us to better understand its effect in the way it is received by its viewers, thus establishing a dialogue between the iconographic tradition of the past and the present.

Keywords

PATHOS FORMULAE

IMAGE

GESTURE

VIOLENCE

ICONOLOGY

ABY WARBURG

Date of reception: 01/05/2018

Date of acceptance: 28/08/2018

Victoria Cirlot (Barcelona, 1955) Professor of Romance Philology at the Faculty of Humanities at Universitat Pompeu Fabra. She has devoted herself, among other fields of study, to the visionary phenomenon and the life of images, in books such as *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Herder, Barcelona 2005; L'Harmattan, Paris 2017) and *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo* (Siruela, Madrid 2010), as well as the forthcoming *Visión en rojo. Abstracción e informalismo en El Libro de las revelaciones de Juliana de Norwich* (Siruela, Madrid 2019).

Art historian Aby Warburg (1866-1929) used the term *Pathosformel* (pathos formulae) to name the expressive intensified or superlative forms that he found in ancient (Greek and Roman) art and that were incorporated into the works of Renaissance Quattrocento artists in the creation of a style. This is an “explosive” term, as described by Salvatore Settis, insofar as it is composed of two opposites: while “pathos” implies instability, movement and instantaneity, the “formula”, however, entails fixity and repetition of stereotypes (SETTIS, 1997/2004: 27). Warburg introduced this term in a lecture, delivered in October 1905 in Hamburg, about Albrecht Dürer and Italian art, in which he presented the exchange of images between north and south Europe, particularly the ones from the *all’ antica* (“in the manner of the ancients”) that reemerged in Renaissance culture (WARBURG, 1906/1979b/2004c). The survival of the “pathos formulae” constituted the research territory of this great scholar, *Nachleben* (“survival”) being precisely the other key word in his vocabulary. Taken from anthropology, specifically from Edward B. Tylor, it supposes a conception of historical time that Georges Didi-Huberman has described as “rhizomatic”, close to the Nietzschean idea of eternal return and, therefore, contrary to the evolutionary and linear idea of history (DIDI-HUBERMAN, 2002: 51-90). Pathos formulae and survival are two mutually supportive concepts in Warburg’s work, since each implies the other: because of its formulary nature, pathetic expression returned to live on in other cultural contexts. Understanding exactly how and why this survival takes place is a complex issue that can be approached from different positions, from biological need to the archetype, and which I do not expect to solve in any way, but instead to present it in all its complexity. My intention here is to enter into, hand-

in-hand with Warburg, the creative mechanisms of pathos formulae adoption and their survival in our world, based on a specific example. It’s about seeing, from that example, the way in which images of the 20th century can be determined according to such formulae, which are somehow recognized by the public, as if this formulary repertoire were part of our collective memory.

1.

Firstly, we need to understand exactly what Aby Warburg meant by “pathos formulae” created in antiquity, how he discussed its incorporation into the Renaissance style, and how it was integrated into the creative process. There is no definition of this concept (*Pathosformel*) in his work, so we have to deduce its meaning from its use and applications. In a lecture on the Brancacci chapel at the Institute of Art History in Florence, during the winter semester of 1888/89, when Warburg attended August Schmarsow’s seminar, he was already focusing all his attention on the expressive forms (WARBURG, 1888/2004a). Of the human types represented in the Santa Maria del Carmine chapel in Florence, in the frescoes that were begun by Masolino (1425), continued by Masaccio (1425-1427) and finished in 1485 by Filippino Lippi, he was especially interested in facial structure, wondering at its innovation and its resemblance to faces from the ancient past; as well as the relation between the head, the face and their placement within the setting.

Thus, in Masaccio’s scene of the Expulsion from the Garden of Eden, he noted the extreme loquacity of the movements, the flight of the figures, the man with his head bowed in shame and covered with his hands, and the woman with her head raised and wearing an expression of grief. This was a perfect

example to show how an artist treated the body as a quality through which the character could be recognized (Fig. 1). This careful way of looking at the body and its expression had probably been formed by Schmarsow's seminar, but it was mostly oriented by the fortunate discovery of a book in the National Library of Florence: *The Expression of Emotion in Man and Animal* by Charles Darwin. "Finally, a useful book!" he notes in his journal on November 29th 1888 (PFISTERER and HÖNES, 2015: VII)². In a recent study, Jessica Murano stresses that Warburgian research presented the same goals as Darwin, which focus on an understanding of "the origin and cause of figurative forms, and the existence (or not) of a law that guides the storing of forms in the memory, and their reemergence" (MURANO, 216: 156). Taking a Darwinian perspective:

"most mimicry, both human and animal, results from a primitive, physical, emotional response to certain causes to which man has responded through a specific body language that has crystallized over time into a specific formula: it is, therefore, a symbolic residue of what was originally biologically useful" (2016: 157).

In this way, biological necessity would constitute the clear argument for the survival of expressions and gestures, the "deepest stratum of communication", the "testimony to an ancestral past", always ready to resurface. This scholar adds another source, which until that moment had remained unknown in the Warburgian research of expressions. It is the work of Italian anthropologist Paolo Mantegazza (1831-1910). His book *Fisionomia e mimica* (1881) can be found on the fourth floor of the Warburg Institute, along with Darwin's book and T. Piderit's work on mimicry and expressive movement. The book is

signed by Aby Warburg (2016: 162). In addition, Mantegazza wrote *Fisiologia del dolore* (1881) and devised an atlas of pain – *Atlante del dolore* (1876) – in which seven experimental photographs and 88 photographs of art works shed light on pain induced by several different causes. As Murano concludes, it seems undeniable that Warburg "was influenced by this work about expression by Mantegazza, where the image is an instrument of analysis of the nature of the expressive gesture and the way in which it is perceived or interiorized by the spectator" (2016: 169). In any case, what seems to be clear is that Darwin and Mantegazza are located at the starting point of the Warburgian research into expressions and gesture language, or what would soon be called "pathos formulae".

As well as expressive and gesture language, Aby Warburg looked into the movement of the figures and focused on accessories, such as hair and clothing. The "accessories in movement" (*bewegtes Beiwerk*) were splendidly illustrated in Botticelli's work, both in *The Birth of Venus* and *Primavera*, the subject of the research he presented on December 8th 1891 for his philosophy dissertation at the University of Strasbourg (WARBURG 1893/1979a/2004b). In this work, he made a comparison of Botticelli's two paintings using the "corresponding ideas of the poetic and the art theory literature of the time in order to clarify which aspects of antiquity the artists of the 15th century were interested in" (2004b: 79). The point was that such a comparison between texts and images enabled us to examine, step by step,

"the way in which artists and their advisers viewed antiquity as a model of movement that required an exterior intensification (*eine gesteigerte äussere Bewegung*), and how they were guided by these ancient models when it



FIG. 1
Expulsion from the Garden of Eden
(*Cacciata dei progenitori dall'Eden*,
Masaccio, c. 1425-1428) (detail)

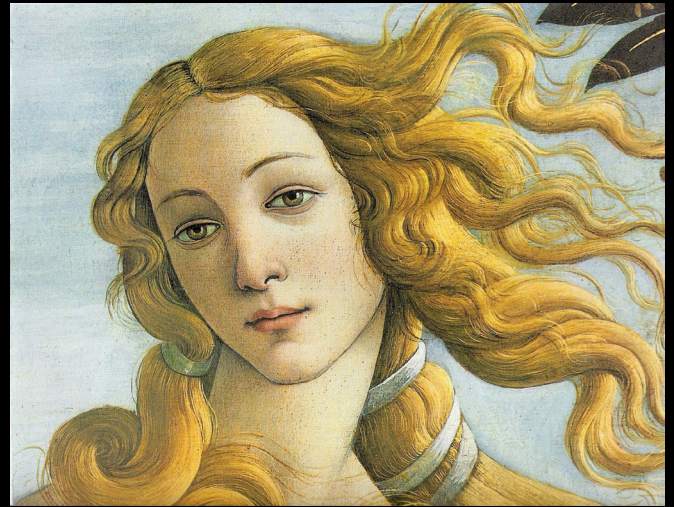


FIG. 2a
The Birth of Venus (*Nascita di Venere*, Sandro Botticelli, c.
1484-86) (detail)



FIG. 2b
The Birth of Venus (*Nascita di Venere*, Sandro
Botticelli, c. 1484-86) (detail)

came to portraying the accessory in exterior movement (*bewegtes Beiwerk*), such as clothing or hair” (2004b: 79) (Fig. 2a and b).

Just like facial expressions or the motion of any part of the body, movement could also be the object of intensification in order to enter the domain of the superlative. Indeed, antiquity provided Renaissance artists with models for depicting the excessive, given that the “still greatness” (*stillen Grösse*) that Johannes Winckelmann constantly saw within it clashed with many different examples in which the complete opposite was manifested. It is hard to find two such opposing views in the history of art as those of Winckelmann and Warburg. Winckelmann saw stillness, even in the Laocoön sculptural group, while Warburg focused on turbulent figures and agitated faces³. The funeral eulogy that Ernst Cassirer devoted to him contains a magnificent testimony to Aby Warburg’s art of seeing:

“His gaze did not in fact fall, at first, on the art works, but he felt and saw behind those works the great shaping energies (*die grossen gestaltenden Energien*). And for him those energies were nothing but the external forms of the expression of being human, of passion and human fate. Thus for him, any creative configuration was converted into something legible, like a unique language, where he always tried to penetrate the structure and decipher the mystery of the laws. Where others had seen particular delimited forms, forms resting upon themselves, he saw moving forces (*bewegende Kräfte*); he saw what he called the great ‘pathos formulae’ (*Pathosformel*) which ancient times created as a lasting heritage of humanity” (cited in DIDI-HUBERMAN, 2002: 200).

The Nietzschean idea that works of art are born out of suffering and pain is

present in all of Warburg’s research, just like the notion of polarity that Nietzsche conceived in *Die Geburt der Tragödie* as the Apollonian and Dionysian always dominates his gaze upon the image⁴, to such a degree that when only the Apollonian appeared, he was already seeing what the exalted beauty hid, such as, for instance, the one that the *kanephoros* “nymph servant” shows in the scene of the birth of St John the Baptist’s by Domenico Ghirlandaio in Tornabuoni’s chapel at Santa Maria Novella of Florence. Because in the beauty of the body that we can glimpse through the transparent garment, and in the extreme lightness of her entrance into the room, advancing as if she were flying, the “head hunter” is already lurking – Judith who replaces the fruit in the servant’s basket with the severed head, or Salome who offers her orgiastic dance in exchange for the Baptist’s head. It was a scene of bloody violence that led Aby Warburg to coin a concept that can be used to determine those forms that date back to antiquity to show pathos. In the lecture he gave in October 1905 in Hamburg, he used two images that were conserved in the city’s Kunsthalle as “documents” for the history of antiquity’s survival in modern civilization: Albrecht Dürer’s *The Death of Orpheus* and the anonymous engraving by the Mantegna circle, which the German artist used as a model (WARBURG, 1906/1979/2004c) (Fig. 3a and b). The complete text of this lecture, 50 handwritten pages, unreleased and conserved at the Warburg Institute in London, has still not been published (WEDEPOHL, 2014). According to the text of the lecture published in Leipzig in 1906, Warburg begins by talking about the classicist doctrine of “still greatness” (*stillen Grösse*) which has prevented scholars from showing how Italian artists in the second half of the 15th century searched for the models of “pathetic gestuality” (*für pathetisch gesteigerte Mimik*) in the

rediscovered treasure of the forms of antiquity (1979b: 125/2004c: 408). The comparison of Italian engraving with the resolution of Orpheus' death in Greek ceramics confirms the creation, in Greece, of a pathetic body language to depict the tragic episode, in addition to the fact that the Italian artist made use of such models. Warburg notes that art works that are different but which coincide in the way the image of Orpheus' death is resolved bear witness to the vital strength (*lebenskräftig*) with which the model had become rooted in artistic circles, a model that he now refers to using the term of "pathos formulae" (*Pathosformel*)⁵. While the artist from the Mantegna school was using the old pathos formulae to portray Orpheus' death, in Mantua in 1480, Angelo Poliziano's first drama – *Orpheus* – was being staged, and it was brought up-to-date in the Italian language. The xylography of the Venetian edition of Ovid's *Metamorphoses* that shows the scene of Orpheus' death dates from 1497 (Fig. 4).

"Mantua and Florence [he refers to the city of the anonymous engraver from the Mantegna circle]", wrote Warburg, "come together here in a joint attempt to integrate the ancient formulae of intensified body and soul expression (*gesteigerten körperlich oder seelischen Ausdrucks*) into the Renaissance style of describing life in movement (*bewegter Lebensschilderung*)" (1979b: 127 / 2004c: 413).

The circle closes with the German artist, for whom the discovery of Mantegna and Pollaiuolo was crucial. Warburg offers several examples of Dürer's copies of the two Italian artists, and highlights his distance with regard to the typical cravings of the modern esthete, obsessed with the autonomy of his own individuality. Like many other artists, Dürer felt he

could appropriate the past and make it his own, in addition, of course, to the habit of studying by making copies. Dürer's *The Death of Orpheus* is a clear example of the use of a *Pathosformel*, known thanks to the Italian artist, who in turn took it from the ancients. Although this wasn't the path he used to follow Dürer's creative process, since according to Warburg, he "opposed the heathen southern vivacity with the instinctive resistance of his native Nuremberg imperturbability (*seiner bodenständigen Nürnbergschen Gelassenheit*)" (1979b: 128 / 2004c: 415). A notebook (known as Strasbourg's Notes for 1905) is testimony to the fact that Aby Warburg was thinking about systematizing the *Pathosformel* as a way of devising a psychological history of style. In a page published by Claudia Wedepohl, we find an overview of pathetic formulae: race/dance/courtship/abduction/conquest/mythical triumph/Roman triumph/allegorical triumph/death, lamentation, resurrection (WEDEPOHL, 2014).

The effectiveness of the term *Pathosformel* can also be verified in one of Warburg's lectures, unpublished in full in German, but published by Maurizio Ghelardi in an Italian translation. I am talking about *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* ("The entrance of the ideal antiquizing style in the paintings of the Early Renaissance"), the lecture he gave at the Institute of Art of Florence on April 20th 1914⁶. In this paper, Warburg sums up the process by which the pathos formulae were adopted, considering Donatello to be the discoverer of the ancient formulae of body language. A second key point was the work of Antonio Pollaiuolo, an artist who was fervently drawn to the superlatives of gestural language, and culminating in Domenico Ghirlandaio's workshop. The publication of the book of drawings known as *Codex escurialensis* in 1905 (EGGER, 1905-1906) enabled

Warburg to effectively verify all he had learned from the expressive *all'antica* style based on ancient sarcophagi that expressed the tragic pathos in Greek myths, and the triumphant sculptures in which the imperial pathos of heroic Roman life was manifested (WARBURG, 1914/2004d: 587). Warburg shows how Donatello freed the human body from the stiff pomposity of courtly clothing (*alla francese*) so that the free rhythm of ancient corporeality could be expressed. In Hercules' heroic deeds by Antonio Pollaiuolo (or his school), a perfect exposition of the masculine athletic ideal, Warburg saw to what extent his "muscular rhetoric of gestural language made Mannerist and Baroque limits disappear", to compare the pathetic style of Hercules' battle with the giants with Dürer's engravings (2004d: 621-627) (Fig. 5). Christ's resurrection by Ghirlandaio, the central image in the Tornabuoni chapel, revealed that the expressions of fear on the soldiers' faces had been taken from the characters in the Trajan column copied in the *Codex escurialensis* (2004: 661-663). Warburg adduces many more examples, but the cited ones seem sufficient to corroborate the formulary nature of this expressive, gestural language, as well as its pathetic nature. All these partial research studies that were oriented by the *Pathosformel* and their survival led on to the great project of the *Mnemosyne Atlas*, which Warburg's sudden death left unfinished. In the Introduction, Warburg defines the purpose of the *Atlas* as an inventory (*Inventar*) of antiquizing minting (*Vorprägungen*), the purpose of which is to portray life in movement during the Renaissance period (WARBURG, 2012: 3-6). The term *Pathosformel* does not appear in this Introduction, which does however include others, such as *engramma* (*Engramm*), a concept taken from the work of biologist Richard Semon, and which above all stressed the way in which gestural language

becomes impressed on the memory (SEMON, 1905; see CIRLOT, 2014). But what is clearly shown is the idea that the *Atlas* project is closely linked to the need to bring together the old *Pathosformel* and their incorporation into the new Renaissance style, because it was precisely in his 1905 lecture on Dürer that Warburg had a portfolio printed for the public which included several images, conceived in a very similar way to the *Atlas* panels. This is a clear precedent to the *Atlas*, as if in some way he wanted to highlight it by introducing the portfolio in *Tafel 5* of the *Atlas*. Unlike the *Atlas* panels, the background is white and contains three depictions, in Attic pottery, of Orpheus and Eurydice's death from the 5th century B.C., in addition to the chest painting by Jacopo del Sellaio devoted to Orpheus and Eurydice (1471). Dürer's *The Death of Orpheus* is in *Tafel 57*, which is devoted entirely to the German artist's *Pathosformel* (Fig. 6).

The attribution of pathos and the depiction of same to ancient culture is an idea that comes from Jakob Burckhardt, as E. Gombrich notes in his intellectual biography on Warburg. "Everywhere that pathos appears in some way or other, it is produced out of an ancient form", Burckhardt claimed, and Gombrich viewed this sentence as the seminal idea for the Warburgian *Pathosformel* (GOMBRICH, 2015: 173). In order to describe Dürer's engraving, Gombrich paid attention to the gestures, deducing in a Warburgian manner the vitality of the formula:

"The figure of the defenseless singer, who raises his arms in vain to stop the blows of the furious women, as well as the gestures of the maenads, is a type that was created by classical art. The continued use of that type on Greek vases and sarcophagi demonstrates the vigorousness of the life of the formulae and how



FIG. 3a
The Death of Orpheus (Orfeus der erst puseran, Albrecht Dürer, 1494)



FIG. 3b
Der Tod des Orpheus (The Death of Orpheus, Ferraresischer Meister, c. 1470 -1490)



FIG. 4
Xylograph of the Venetian edition of Ovid's Metamorphoses that shows the scene of Orpheus' death (1497)



FIG. 5
Battle of Hercules and the Giants (Antonio Pollaiuolo, 15th century)



FIG. 6
Panel 57 of the *Mnemosyne Atlas* (*Der Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg, 1929)

they were deemed appropriate for expressing the tragic pathos of the myth of which they describe the climax.” (2015: 174)

Meanwhile, Salvatore Settis linked the concept of *Pathosformel* with that of the *Bildformel* used in an 1874 study on classical archeology by Karl Dilthey. Settis did so in a lecture he gave in the oval room of Hamburg’s Warburghaus in 1997, and in which he compared “ethos” and “pathos” in ancient culture, taking “ethos” as the nature of the individual in his stable elements, and “pathos” as the momentary affections of the soul (SETTIS, 1997/2004: 24). Specifically, Dilthey used this term, a formula for the image or icon, to allude to the format of kneeling, which could be applied to both the vanquished (Cassandra) and the victor (Mitra), and which was also analyzed by Fritz Saxl in his 1947 *Lectures* (2004: 27). Settis considers it likely that Warburg knew Dilthey’s work and the concept of *Bildformel*, though he notes the distance that existed between the two terms. While *Bildformel* is a neutral term, *Pathosformel* is an “explosive” word that contains both the rigidity of the formula and the impetus of pathos (2004: 27)⁷. Settis deduces from different sources (such as Aristotle’s *De Anima*), a clear awareness in Greek culture of the coining of an array of forms to express movement and passions. According to Settis, the initial biological need of body language (as Charles Darwin noted) explains the phenomenon of the survival of that which is ancient, and the possibility of recognizing and revitalizing the intimate nucleus of pathos (2004: 32). This formulary repertoire emerged from the deepest strata of human nature, and its intense vitality was clearly proven by Aby Warburg in the Italian and northern Renaissance.

2.

On February 1976 in Barcelona,

Manel Armengol took a series of black-and-white photographs that sporadically depicted police charges against protesters, during the time of what has become called the transition. Georges Didi-Huberman chose one from out of all of them for the cover of the catalogue and the poster for the exhibition *Insurreccions* (“Insurrections”), which opened at the Museu Nacional d’Art de Catalunya (National Art Museum of Catalonia) on February 2017 (DIDI-HUBERMAN, 2017). Here, however, I am interested in another photograph from the same series: the one that, according to the photographer himself, established him professionally, given the great impact it received from the media around the world⁸. I am particularly interested in this photograph here because it resolves the image according to the same pathos formulae as in Dürer’s *The Death of Orpheus* (Fig. 7). I will highlight the way the photographer framed the image, which is resolved with the character with his back to the camera positioned to the right of the jumble of fallen human beings, and who with his right arm raised is preparing to strike a blow with his truncheon. The human jumble replaces the kneeling Orpheus, though it reaffirms the triangular composition of the singer and it also repeats the protective gesture of the arm. In place of the maenad that faces us in Dürer’s drawing, and which works as a symmetrical inversion of the maenad from behind, we see in Manel Armengol’s picture another policeman behind the group of fallen figures. Instead of the clear vertical axis that the tree marks in Dürer’s composition, with the controversial inscription that seems to make reference to the singer’s homosexuality (*Orfeus der erst puseran*, for he swore not to love any woman but his wife, Eurydice), the photograph’s background is populated by winter trees and some kind of mist, produced by the gas containers thrown by the

police, as well as a sign (*Academia...*). But all these variants cannot hide the fact that both images are imbued with the same rhythm, and that they show us the same energy charge: the unleashing of violence, against which the victim (or victims) can do nothing. It is a *Pathosformel* insofar as it exposes us to an extreme violence. It would be interesting to turn to the text to understand what exactly the formula is. I will use only Ovid's text, though it would be exciting to compare it to Greek versions from the 5th century B.C. in the event that they existed, or with the *Fable of Orpheus* from 1480, written by Angelo Poliziano. However, Ovid's tale will be enough, at least for what I want to focus on, which is none other than the establishing of the formula. Ovid first speaks of Orpheus' tragic death in Book XI of the *Metamorphoses*:

“While with his songs, Orpheus, the bard of Thrace, allured the trees [...] Ciconian matrons, with their raving breasts concealed in skins of forest animals, from the summit of a hill observed him there [...] One of those women [...] The weapon of another was a stone”.

This first attack, from afar, is followed by another at close quarters. Or as the poet puts it: “The madness of such warfare then increased. All moderation is entirely lost, and a wild Fury overcomes the right”. Thus we must ready ourselves for the complete release of aggressive instincts and death: the stones are reddened with the poet's blood, and now there is nothing the music of the zither can do to halt the clamor of Bacchic screams.

“And then they turned on him their blood-stained hands [...] they rushed against the bard, with swift hurled thyrsi [...] adorned with emerald leaves//And some threw clods, and others branches torn

from trees; and others threw flint stones at him, and, that no lack of weapons might restrain their savage fury [...] they hastened [the harrows, the rakes, the spades] to destroy the harmless bard, devoted Orpheus; and with impious hate, murdered him, while his out-stretched hands implored their mercy – the first and only time his voice had no persuasion” (OVID, 1922)

In the transition from word to image, the painter had to choose a moment that would somehow reveal what was being offered textually as a display that grows in intensity. The choice of this perfect moment is the formula (necessarily, the “pathos formula”) because the entire idea – or better yet, the entire feeling of terror caused by the violent aggression – has to be condensed into the iconographic overview. Similarly, the photographer extracted a single moment from an event comprised of multiple actions and gestures. It was, without a doubt, the right choice, at least according to the tradition of pathos formulae. Now we can ask ourselves how and why the photographer selected particularly a scene coinciding with said tradition, excellently portrayed in Dürer's drawing. Let us imagine the situation of police charges against protesters. In this situation, confusion, fear, speed, and fugacity prevail. However, there lies the surviving image, which returns from the past to help us understand the present. Despite his studies and interest in archeology, Manel Armengol claims that he did not know about the ancient depictions of Orpheus' death, nor the anonymous Mantegna circle engraving that inspired Dürer's drawing. Aby Warburg, in his 1905 lecture that he gave to philologists, studies the *Pathosformel* as copies

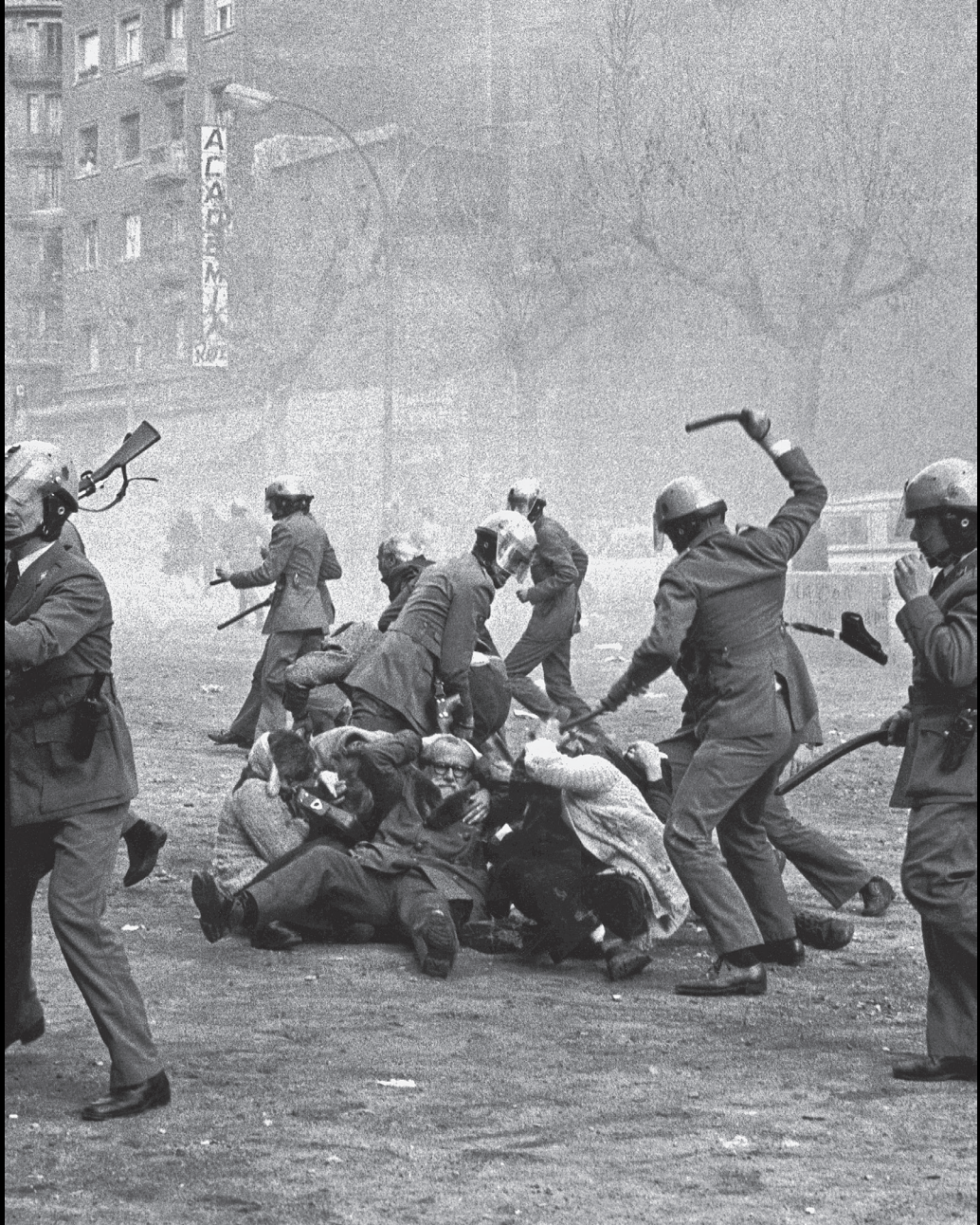


FIG. 7
Picture of the demonstration “Llibertat, amnistia i Estatut d’Autonomia” in Barcelona (Manel Armengol, 1976)

and imitations of existing models: the anonymous engraver undoubtedly knew the ancient iconography of the death of Orpheus, and Dürer did not hesitate to openly copy the Florentine engraving. Warburg indubitably proved that the artists of the first Italian Quattrocento copied the Ancients' formulae which they had established in order to express excessive and out-of-control human feelings. But this does not mean that the pathos formulae are stereotypes that are culturally well-known. As Claudia Wedepohl summarizes in her study on the subject, based not only on Warburg's published work but on his still-unpublished overviews and notes, Warburg admitted the existence of archetypes that had originated in primitive experiences (*Ur-Erfahrungen*), regularly reemergent residual images (*Nachbilder*) that were etched on the collective memory (*mneme*) (WEDEPOHL, 2014). Naturally, each

period re-enacts such residual images or pathos formulae in its own way: in all probability, Dürer already did so, in the sense that his drawing had to do with the problems of his world (in particular, the treatment of homosexuality in the Germany of his time). This can also be seen in the photograph by Manel Armengol, who portrayed the policeman as a furious maenad attacking victims who were positioned where the divine singer was. Coming into contact with the intimate nature of the human being that has survived through centuries, in some way unaltered, is something that never fails to astound. Likewise, the human effort that is made to understand this nature, to create expressive formulae that the artist remembers, as do his viewers, is something that is just as admirable.

Translated by Daniela Torres Montenegro
(See original texts at the end of the journal)

1/ The origin of this article was a lecture given on February 22nd 2018 in the lecture series "Iconografia. Imatges amb sentit" coordinated by Jordi Balló at the Centre Cultural la Mercè, Girona. I would like to thank the Mnemosyne Seminar, organized by the *Engramma journal* (www.egramm.it) and the Normal School of Pisa for the discussion on the materials of the *Pathosformel* in which I participated in Cortona, March 10th-12th, 2018.

2/ In this article, I have not been able to comment on Aby Warburg's notes on expression that are contained in this volume, but they constitute further interesting material for examining the meaning of the *Pathosformel*.

3/ With this comparison, Aby Warburg concludes his study *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* (WARBURG, 1914/2004d: 674-675).

4/ See the Nietzsche-Warburg relation in DIDI-HUBERMAN, 2002: 142-190.

5/ "Auch andere, ganz verschiedenartige Kunstwerke mit Bildern vom Tode des Orpheus [...] zeigen fast völlig übereinstimmend, wie lebenskräftig sich dieselbe archäologisch getreue *Pathosformel*, auf eine Orpheus- oder Pentheusdarstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte..." (WARBURG, 1906 / 1979b: 126) The italics are my own.

6/ Ghelardi notes that there is an English translation (without the appendices), and that summaries were published in Italian and German (WARBURG, 1914/2004d: 583).

7/ See the correspondence between Warburg and Dilthey in Claudia Wedepohl's article (WEDEPOHL, 2014).

8/ The photograph was published in *Spiegel*, *The Washington Post*, *The New York Times*, *Paris Match*, *Le Nouvel Observateur*, *Newsweek*, *L'Express*, *La Vanguardia*, *El País*, *Interviú*, *El Punt-Avui*, and also on book covers, including: *Temps d'amnistia*, by David Ballester and Manel Risques (2001); *Crònica de l'antifranquisme a Catalunya*, by Joan Colomines (2003); *Dies meravellosos*, by Jordi Coca (2016); *Història de la Cultura Catalana, Resistència Cultural i Redreçament, 1939-1990, Vol. X* (Castellet et al., 1998); *Viejo tango en carnaval*, by Leopoldo Espuny (2013); *El abuso del poder*, by Josep Maria Loperena (2013), and *Crónica del antifranquismo*, by Fernando Jáuregui and Pedro Vega (2007).

Bibliography

BALLESTER, David; RISQUES, Manel (2001). *Temps d'amnistia*. Barcelona: Edicions 62.

CASTELLET, Josep Maria et al. (1998) *Història de la Cultura Catalana, Resistència Cultural i Redreçament, 1939-1990, Vol. X*. Barcelona: Ed. 62.

CIRLOT, Victoria (2014). *Memoria, supervivencia e identidad en la cultura europea: Aby Warburg, Carl Gustav Jung y Richard Semon*. CIRLOT, Victoria; DJERMANOVIC, Tamara (eds.), *La construcción estética de Europa* (p. 25-38). Granada: Comares.

COLOMINES, Joan (2003). *Crònica de l'antifranquisme a Catalunya*. Barcelona: Angle Editorial.

COCA, Jordi (2016). *Dies meravellosos*. Barcelona: Edicions 62.

DIDI-HUBERMAN, Georges

(2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes, selon Aby Warburg*, Paris: Les Éditions du Minuit.

(2017). *Insurreccions*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

EGGER, Hermann (1905-1906). *Codex escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. 2 volumes. Vienna: Alfred Hölder.

ESPUNY, Leopoldo (2013). *Viejo tango en carnaval*. Barcelona: El Viejo Topo.

GOMBRICH, Ernst (2015). *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*. Paris: Klincksieck.

JÁUREGUI, Fernando; VEGA, Pedro (2007). *Crónica del antifranquismo*. Barcelona: Planeta Historia y Sociedad.

LOPERENA, Josep Maria (2013). *El abuso del poder*. Barcelona: Octaedro.

MURANO, Jessica (2016). *Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di Pathosformel. Aisthesis*, vol 9, p. 153-175.

OVID (1922). *Metamorphoses*. Boston: Cornhill Publishing. Translated by Brookes More.

PFISTERER, Ulrich; HÖNES, Hans Christian (eds.) (2015). *Aby Warburg – Fragmente zur Ausdruckskunde*. Berlin: De Gruyter.

SEMON, Richard (1905). *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.

SETTIS, Salvatore

(1997). *Pathos und Ethos. Morfologie und Funktion. Vorträge aus dem Warburghaus*, vol. I (p. 31-73). Berlin: Akademie Verlag. Republished in:

(2004). «Pathos» und «Ethos», *morfología e funzione*.

Moderna: semestrare di teori e critica della letteratura, vol. VI (p. 23-34). Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionale.

WARBURG, Aby

- (1888). *Die Typen der Brancacci-Capelle*. Published in:
 (2004a) *I tipi de la cappella Brancacci*. GHELARDI, Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (p. 17-48). Torino: Nino Aragno.
- (1893) Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig: L. Voss. Republished in:
 (1979a). Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. WUTTKE, Dieter (ed.), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen Saecula spiritalia 1* (p. 11-64). Baden-Baden: Valentin Koerner.
 (2004b). *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*. GHELARDI, Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (p. 77-161). Torino: Nino Aragno.
- (1906). *Dürer und die italienische Antike. Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905* (p. 55-60). Leipzig: University Library of the University of Heidelberg. Republished in:
 (1979b). *Dürer und die italienische Antike*. WUTTKE, Dieter (ed.), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen Saecula spiritalia 1* (p. 125-135). Baden-Baden: Valentin Koerner.
 (2004c). *Dürer e l'Antichità italiana*. GHELARDI, Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (p. 403-424). Torino: Nino Aragno.
- (1914). *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*. Published in:
 (2004d). *L'ingresso dello stile ideale anticcheggianti nella pittura del primo Rinascimento*. GHELARDI, Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (p. 583-684). Torino: Nino Aragno.
- (2012). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Edition by Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag.
- WEDEPOHL, Claudia (2014). *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*. *Engramma*, 119. Retrieved from: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1619 [access: January 28th 2019]

How to quote CIRLOT, Victoria (2019). *The pathos formulae and their survival*. *Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12, pp. 7-21. DOI: 10.31009/cc.2019.v7.i12.01

Las fórmulas del pathos y su supervivencia¹

Este artículo trata de plantear y comprender lo que el historiador del arte Aby Warburg denominó *Pathosformel* (fórmulas del pathos), un concepto clave en sus estudios, aunque nunca ofreciera una definición del concepto ni de lo que él entendía de una forma explícita. Se rastrea la aparición del concepto en su obra descifrando su significado y sus implicaciones para el análisis de las imágenes, a partir también de la bibliografía más significativa y reciente sobre el tema. Finalmente, el concepto *Pathosformel* es aplicado a una imagen fotográfica contemporánea lo que permite una comprensión mayor de su efecto en la recepción del público, estableciendo un diálogo entre la tradición iconográfica del pasado y la actualidad.

Palabras Clave

FÓRMULA DEL PATHOS

IMAGEN

GESTO

VIOLENCIA

ICONOLOGÍA

ABY WARBURG

Fecha de recepción: 01/05/2018

Fecha de aceptación: 28/08/2018

Victoria Cirlot (Barcelona, 1955) Catedrática de Filología Románica en la Facultad de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra. Se ha dedicado, entre otros campos de estudio, al fenómeno visionario y a la vida de las imágenes en libros como *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Herder, Barcelona 2005; L'Harmattan, París 2017) y *La visión abierta. Del mito del gríal al surrealismo* (Siruela, Madrid 2010). De próxima aparición es su libro *Visión en rojo. Abstracción e informalismo* en El Libro de las revelaciones de *Juliana de Norwich* (Siruela, Madrid 2019).

Con el término *Pathosformel* (fórmula del pathos) el historiador del arte Aby Warburg (1866-1929) designó las formas expresivas intensificadas o superlativas que encontró en el arte antiguo, griego y romano, y que fueron incorporadas en sus obras por los artistas renacentistas del Quattrocento para la creación de un estilo. Es éste un término «explosivo» según lo calificó Salvatore Settis, en la medida en que está compuesto de dos contrarios: mientras el «pathos» implica inestabilidad, movimiento, instantaneidad, la «fórmula», en cambio, supone fijeza y repetición de estereotipos (SETTIS, 1997/2004: 27). Warburg introdujo este término en una conferencia sobre Albrecht Dürer y el arte italiano, pronunciada en octubre de 1905 en Hamburgo, en la que expuso el intercambio de imágenes entre el norte y sur de Europa, en especial, las de la «manera antigua» (*all'antica*) reemergente en la cultura del Renacimiento (WARBURG, 1906/1979b/2004c). La supervivencia de las «fórmulas del pathos» constituyó el territorio de investigación de este gran estudioso, siendo justamente «supervivencia» (*Nachleben*) la otra palabra clave de su vocabulario. Tomada de la antropología, en concreto de Edward B. Tylor, supone una concepción del tiempo histórico que Georges Didi-Huberman ha calificado de «rizomático», cercano a la idea nietzscheana del eterno retorno, y contrario por tanto a una idea evolutiva y lineal de la historia (DIDI-HUBERMAN, 2002: 51-90). Fórmula de pathos y supervivencia son en la obra de Warburg dos conceptos solidarios, pues se implican mutuamente: por su carácter formulario, la expresión patética retorna para sobrevivir en otros contextos culturales. La comprensión precisa de cómo y por qué tiene lugar esa supervivencia es una cuestión compleja que puede plantearse desde posturas diversas, desde la necesidad biológica hasta el arquetipo, y que de ningún modo espero resolver, sino plantear en

toda su complejidad. Mi intención aquí consiste en adentrarme de la mano de Warburg en los mecanismos creativos de adopción de las fórmulas del pathos y de su supervivencia en nuestro mundo a partir de un ejemplo concreto. Se trata de ver a partir de dicho ejemplo, de qué manera imágenes del siglo XX pueden resolverse según tales fórmulas, las cuales de algún modo son reconocidas por el público, como si ese repertorio formulario formara parte de nuestra memoria colectiva.

1.

Conviene en primer lugar comprender qué entendía exactamente Aby Warburg por «fórmula del pathos» creada en la antigüedad, y cómo argumentaba su incorporación en el estilo renacentista, cómo era ésta integrada en el proceso creador. No hay definición en su obra de este concepto, *Pathosformel*, de modo que hay que deducir su significado de su uso y aplicaciones. Ya en una conferencia sobre la capilla Brancacci pronunciada en el Instituto de historia del arte de Florencia, durante el semestre invernal 1888/89 en que Warburg asistía al seminario de August Schmarsow, concentró toda su atención en las formas expresivas (WARBURG, 1888/2004a). De los tipos humanos representados en la capilla de Santa Maria del Carmine en Florencia, en los frescos iniciados por Masolino (1425), proseguidos por Masaccio (1425-1427) y terminados en 1485 por Filippino Lippi, le interesaba especialmente la estructura del rostro preguntándose tanto por su novedad como por su parentesco con rostros antiguos; también, la relación entre la cabeza y el rostro y su disposición en el entorno.

Así, en la escena de Masaccio de la expulsión del Paraíso, hacía notar la extrema locuacidad de los movimientos, la fuga de los cuerpos, la cabeza del hombre inclinada de vergüenza y

cubierta con las manos, y en la mujer, la cabeza alzada con los rasgos del dolor. Constituía éste un ejemplo perfecto para comprobar cómo un artista trataba el cuerpo como una cualidad a través de la cual el personaje podía ser reconocido (Fig. 1). Esta mirada atenta al cuerpo y a su expresión seguramente se había formado en el seminario de Schmarsow, pero sobre todo fue orientada por el venturoso hallazgo de un libro en la Biblioteca Nacional de Florencia: *The Expression of Emotions in Man and Animals* de Charles Darwin. «¡Por fin un libro que me sirve para algo!» anotó en su Diario el 29 de noviembre de 1888 (PFISTERER y HÖNES, 2015: VII)². En un estudio reciente Jessica Murano destaca que la investigación warburguiana se planteaba los mismos objetivos que Darwin, que cifra en la comprensión «del origen y la causa de las formas figurativas, y la existencia o no de una ley que guíe el almacenamiento de las formas en la memoria y su reemergencia» (MURANO, 2016: 156). Desde la perspectiva darwiniana

«la mayor parte de la mímica, humana y animal, resulta de una respuesta primitiva, física y emocional a determinadas causas a las que el hombre ha respondido a través de una gestualidad específica que con el tiempo ha cristalizado en una fórmula específica: es por tanto un residuo simbólico de lo que originariamente fue biológicamente útil» (2016: 157).

La necesidad biológica constituiría así el argumento claro de la supervivencia de expresiones y gestos, el «estrato más profundo de la comunicación», «testimonio de un pasado ancestral», siempre presto a resurgir. Esta estudiosa añade otra fuente, que hasta el momento había permanecido desconocida en la investigación warburguiana de las expresiones. Se trata de la obra del antropólogo italiano Paolo Mantegazza (1831-1910). Su libro

titulado *Fisionomia e mimica* (1881) se encuentra en la cuarta planta del Warburg Institute, junto al volumen de Darwin y el de T. Piderit sobre la mímica y el movimiento expresivo. El libro está firmado por Aby Warburg (2016: 162). Además, Mantegazza escribió *Fisiologia del dolore* (1881) y concibió un atlas del dolor: *Atlante del dolore* (1876) en el que 7 fotografías experimentales, y 88 fotografías de obras de arte daban cuenta del dolor provocado por causas diversas. Como concluye Murano, parece innegable que Warburg «estuvo influido por este trabajo sobre la expresión de Mantegazza, donde la imagen es instrumento de análisis acerca de la naturaleza del gesto expresivo y del modo en que viene percibido e interiorizado por el espectador» (2016: 169). En todo caso, lo que parece claro es que Darwin y Mantegazza se sitúan en el punto de partida de la investigación warburguiana acerca de las expresiones y el lenguaje gestual, o de lo que muy pronto denominará «las fórmulas del pathos».

Además del lenguaje expresivo y gestual Aby Warburg se ocupó del movimiento de las figuras, concentrado en los elementos accesorios, tales como los cabellos y la vestimenta. Los «accesorios en movimiento» (*bewegtes Beiwerk*) se encontraban magníficamente ilustrados en la obra de Botticelli, tanto en *El nacimiento de Venus* como en *La primavera*, el tema de su investigación presentado el 8 de diciembre de 1891 para su promoción en filosofía en la Universidad de Estrasburgo (WARBURG 1893/1979a/2004b). Se trataba en este trabajo de confrontar las dos pinturas de Botticelli con las «correspondientes ideas de la literatura poética y teórica artística de la época con el fin de aclarar en qué aspectos de la antigüedad estaban interesados los artistas del siglo XV» (2004b: 79). La idea era que tal confrontación entre textos e imágenes permitiría seguir paso a paso

«cómo los artistas y sus consejeros vieron en la antigüedad un modelo de un movimiento que exigía una intensificación exterior (*eine gesteigerte äussere Bewegung*) y cómo se guiaron por estos modelos antiguos cuando se trataba de representar el accesorio en movimiento exterior (*bewegtes Beiwerk*) como vestimenta y cabellos» (2004b: 79) (Fig. 2a y b).

Al igual que la expresión del rostro o el gesto de cualquier miembro del cuerpo, el movimiento también podía ser objeto de intensificación para entrar así en el terreno de lo superlativo. En efecto, la antigüedad proporcionó a los artistas renacentistas modelos de representación de lo excesivo, pues la «quieta grandeza» (*stillen Grösse*) que de un modo constante vio en ella Johannes Winckelmann se desdecía con múltiples ejemplos en los que se manifestaba todo lo contrario. Difícilmente se encontrará en la historia del arte dos miradas tan opuestas como las de Winckelmann y Warburg. Hasta en el grupo escultórico del Laocoonte, Winckelmann veía quietud. En cambio, Warburg se detenía en los cuerpos agitados y en los rostros convulsos³. En el elogio fúnebre que le dedicó Ernst Cassirer, encontramos un magnífico testimonio del arte de mirar de Aby Warburg:

«Su mirada no reposaba en efecto en primer lugar sobre las obras de arte, sino que él sentía y veía detrás de las obras las grandes energías configurantes (*die grossen gestaltenden Energien*). Y para él estas energías no eran sino las formas externas de la expresión del ser del hombre, de la pasión y del destino humano. De este modo, toda configuración creadora se convertía para él en algo legible como un lenguaje único en el que intentaba penetrar siempre en la estructura y descifrar el misterio de las leyes. Allí

donde otros habían visto formas determinadas delimitadas, formas reposando en ellas mismas, él veía fuerzas en movimiento (*bewegende Kräfte*), veía lo que él llamaba las grandes “formas del pathos” (*Pathosformel*) que la antigüedad había creado como patrimonio duradero de la humanidad» (citado en DIDI-HUBERMAN, 2002: 200; la traducción es mía).

La idea nietzscheana de que la obra de arte nace del dolor y del sufrimiento está presente en toda la investigación de Warburg, del mismo modo que la noción de polaridad concebida por Nietzsche en *Die Geburt der Tragödie* como lo apolíneo y lo dionisiaco domina siempre su mirada ante la imagen⁴, hasta tal punto que cuando simplemente aparecía lo apolíneo, ya estaba viendo lo que ocultaba la belleza exaltada, como por ejemplo la que mostraba la «sirvienta ninfa» canéfora de la escena del nacimiento de San Juan Bautista de Domenico Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella de Florencia. Pues en la belleza del cuerpo que la vestimenta transparente permite vislumbrar y en la extrema ligereza de su entrada en la habitación, avanzando como si volara, acecha ya la «cazadora de cabezas», la Judith que cambiará las frutas de la cesta de la sirvienta por la cabeza cortada, o la Salomé que ofrecerá su danza orgiástica a cambio de la cabeza del Bautista. Será una escena de violencia cruenta la que estimule a Aby Warburg a acuñar un concepto que sirva para determinar esas formas que vuelven de la antigüedad para mostrar el pathos. En la conferencia pronunciada en octubre de 1905 en Hamburg, dos imágenes conservadas en la Kunsthalle de dicha ciudad servirán de «documento» para la historia de la supervivencia de la antigüedad en la civilización moderna: *La muerte de Orfeo* de Albrecht Dürer (1494) y el grabado anónimo procedente del círculo de Mantegna, que sirvió

como modelo al artista alemán (WARBURG, 1906/1979b/2004c) (Fig. 3a y b). Todavía no se ha publicado el texto completo de esta conferencia, 50 páginas manuscritas, inéditas y conservadas en el Instituto Warburg de Londres (WEDEPOHL, 2014). Según el texto de la conferencia publicado en Leipzig en 1906, Warburg comienza hablando de la doctrina clasicista de la «quieta grandeza» (*stillen Grösse*), que ha impedido que se pusiera de manifiesto cómo los artistas italianos de la segunda mitad del s. XV buscaron en el tesoro redescubierto de las formas de la antigüedad los modelos de una «gestualidad patética» (*für pathetisch gesteigerte Mimik*) (1979b: 125/2004c: 408). La confrontación del grabado italiano con la resolución de la muerte de Orfeo en la cerámica griega confirma la elaboración en Grecia de una gestualidad patética para representar el trágico episodio, así como la recurrencia del artista italiano a tales modelos. Warburg hace notar cómo obras de arte totalmente diferentes aunque coincidentes en el modo de resolver la imagen de la muerte de Orfeo atestiguan la fuerza vital (*lebenskräftig*) con la que había arraigado en los círculos artísticos el modelo, que ahora denomina con ese nuevo concepto, «fórmula del pathos» (*Pathosformel*)⁵. Al tiempo que el artista de la escuela de Mantegna usaba la fórmula del pathos antigua para representar la muerte de Orfeo, en Mantua en 1480 se representaba el primer drama de Angelo Poliziano, Orfeo, que la lengua italiana actualizaba. De 1497 es la xilografía de la edición veneciana de las *Metamorfosis* de Ovidio que muestra la escena de la muerte de Orfeo (Fig. 4).

«Mantua y Florencia [se refiere a la ciudad del grabador anónimo del círculo de Mantegna]», escribía Warburg, «se encuentran aquí en la tentativa común de integrar las fórmulas antiguas de la expresión corporal y anímica intensificadas (*gesteigerten körperlich oder seelischen Ausdrucks*) en el estilo

renacentista de la descripción de la vida en movimiento (*bewegter Lebenschilderung*)» (1979b: 127/2004c: 413).

El círculo se cierra con el artista alemán, para quien fue fundamental el descubrimiento de Mantegna y Polaiuolo. Warburg ofrece varios ejemplos de copias de Dürer de ambos artistas italianos, y nos recuerda su lejanía con respecto al ansia típica del esteta moderno obsesionado por la autonomía de su propia individualidad. Como tantos otros artistas, Dürer sentía que podía apropiarse del pasado y hacerlo suyo, además naturalmente del hábito del estudio derivado de la copia. *La muerte de Orfeo* de Dürer es un claro ejemplo del empleo de una *Pathosformel*, conocida por mediación del artista italiano que a su vez la tomó de los antiguos. Aunque no fue por ese camino por el que siguió el proceso creador de Dürer ya que a modo de ver de Warburg «oponía a la vivacidad meridional pagana la resistencia instintiva de su autóctona imperturbabilidad de Nuremberg (*seiner bodenständigen Nürnbergischen Gelassenheit*)» (1979b: 128/2004c: 415). Un cuaderno de notas, conocido como Apuntes de Estrasburgo del año 1905, es testimonio de que Aby Warburg pensaba en una sistematización de las *Pathosformel* como un modo de plantear una historia psicológica del estilo. En una página publicada por Claudia Wedepohl se encuentra un esquema de fórmulas patéticas: carrera/danza/cortejo/rapto/conquista/triunfo mítico/triunfo romano/triunfo alegórico/muerte, lamento, resurrección (WEDEPOHL, 2014).

La eficacia del término *Pathosformel* se puede comprobar también en una conferencia de Warburg, inédita en su integridad en lengua alemana, pero publicada por Maurizio Ghelardi en su traducción italiana. Me refiero a *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* («La entrada del estilo ideal antiquizante en

la pintura del primer Renacimiento») pronunciada en el Instituto de Arte de Florencia el 20 de abril de 1914⁶. En este trabajo Warburg resume el proceso de adopción de las fórmulas de pathos, considerando a Donatello como el descubridor de las fórmulas antiguas del lenguaje gestual; un segundo momento coincidiría con la obra de Antonio Pollaiuolo, artista intensamente atraído por los superlativos del lenguaje gestual, para culminar en el taller de Domenico Ghirlandaio. La publicación del carnet de dibujos conocido como *Codex escurialensis* en 1905 (EGGER, 1905-1906) permitió a Warburg comprobar efectivamente todo el aprendizaje del estilo expresivo *all'antica* a partir de los sarcófagos antiguos que expresaban el pathos trágico de los mitos griegos, y de la escultura triunfal en la que se ponía de manifiesto el pathos imperial de la vida heroica romana (WARBURG, 1914/2004d: 587). Warburg muestra cómo Donatello liberó el cuerpo humano de la rígida pompa de la vestimenta cortés (*alla francese*) para que así se pudiera expresar el ritmo libre de la corporeidad antigua. En las gestas de Hércules de Antonio Pollaiuolo o de su escuela, perfecta exposición del ideal viril atlético, veía Warburg hasta qué punto su «retórica muscular del lenguaje gestual hacía desvanecer los límites manieristas y barrocos», para comparar el estilo patético de la batalla de Hércules y los gigantes con grabados de Dürer (2004d: 621-627) (Fig. 5). La resurrección de Cristo de Ghirlandaio, imagen central en la capilla Tornabuoni permitía demostrar que las expresiones del temor en los rostros de los soldados habían sido extraídas de personajes de la columna Trajana copiados en el *Codex escurialensis* (2004d: 661-663). Son muchos más los ejemplos que aduce Warburg, pero los citados parecen suficientes para corroborar el carácter formulario de este lenguaje expresivo y gestual, así como su carácter patético. Todas estas inves-

tigaciones parciales orientadas por las *Pathosformel* y su supervivencia desembocaron en el gran proyecto del *Atlas Mnemosyne* que la repentina muerte de Warburg dejó inconcluso. En la Introducción Warburg define el propósito del Atlas como un inventario (*Inventar*) de acuñaciones (*Vorprägungen*) antiquizantes, que tiene como finalidad la representación de la vida en movimiento en la época renacentista (WARBURG, 2012: 3-6). El término *Pathosformel* no aparece en esta Introducción, donde da entrada a otros, como por ejemplo, *engramma* (*Engramm*), tomado de la obra del biólogo Richard Semon y que sobre todo incidía en el carácter de la impresión en la memoria del lenguaje gestual (SEMON, 1905; ver CIRLOT, 2014). Pero que el proyecto del Atlas está estrechamente ligado a la necesidad de reunir las *Pathosformel* antiguas y su incorporación en el nuevo estilo renacentista, se muestra con claridad porque fue justamente en la conferencia de 1905 sobre Dürer cuando Warburg hizo imprimir un portfolio para el público en donde aparecían algunas imágenes, concebido de modo muy semejante a los paneles del Atlas. Es este un claro antecedente del Atlas, como de algún modo quiso hacer notar al introducir el portfolio en la *Tafel 5* del Atlas. A diferencia de los paneles del Atlas el fondo del portfolio es blanco y en él se han dispuesto tres representaciones en cerámica ática de la muerte de Orfeo del siglo V a J.C., además de la pintura del arcón de Jacopo del Sellaio, dedicada a Orfeo y Eurídice (1471). *La muerte de Orfeo* de Dürer se encuentra en la *Tafel 57*, dedicada enteramente a las *Pathosformel* en el artista alemán (Fig. 6).

La atribución del pathos y su representación a la cultura antigua es una idea que procede de Jakob Burckhardt, como recogió E. Gombrich en su biografía intelectual sobre

Warburg. «En todos los lugares en que aparece el pathos de un modo u otro, se ha producido a partir de una forma antigua», sostuvo Burckhardt, y Gombrich entendió esta sentencia como la idea germinal de las *Pathosformel* warburgianas (GOMBRICH, 2015: 173). Para describir el grabado de Dürer Gombrich atendía a los gestos deduciendo warburgianamente la vitalidad de la fórmula:

«La figura del cantor indefenso, que en vano levanta sus brazos para parar los golpes de las mujeres furiosas, no menos que los gestos de las ménades, es un tipo elaborado por el arte clásico. El uso continuo de ese tipo en los vasos griegos y los sarcófagos demuestra hasta qué punto la vida de las fórmulas era vigorosa y cómo se las encontraba apropiadas para expresar el pathos trágico del mito del que ellas describen el paroxismo.» (2015: 174)

Por su parte Salvatore Settis en su conferencia pronunciada en la sala oval de la Warburghaus de Hamburgo en 1997, en la que contraponía «ethos» y «pathos» en la cultura antigua, entendiendo «ethos» como el carácter del individuo en sus elementos estables, y «pathos» como aquellas afecciones momentáneas del alma, relacionó el concepto de *Pathosformel* con el de *Bildformel* empleado en un estudio de arqueología clásica de 1874 por Karl Dilthey (SETTIS, 1997/2004: 24). Justamente, Dilthey hacía uso de este término, fórmula de la imagen o icónica, para aludir al esquema de la rodilla hincada, que podía aplicarse tanto al vencido (Casandra) como al vencedor (Mitra), lo que también fue analizado por Fritz Saxl en sus *Lectures* de 1947 (2004: 27). Settis considera probable que Warburg conociera el trabajo de Dilthey y el concepto de *Bildformel*, aunque señala la distancia entre ambos términos. Mientras *Bildformel* es

un término neutro, *Pathosformel*, en cambio, es una palabra «explosiva» que contiene tanto la rigidez de la fórmula como el ímpetu del pathos (2004: 27)⁷. A partir de fuentes distintas como el *De Anima* de Aristóteles, Settis deduce una clara conciencia en la cultura griega de la acuñación de un repertorio de formas para expresar el movimiento y las pasiones. La inicial necesidad biológica del lenguaje gestual, según advirtió Charles Darwin, explica según Settis el fenómeno de la supervivencia de lo antiguo y la posibilidad de reconocer y revitalizar el íntimo núcleo del pathos (2004: 32). Desde los estratos más profundos de la naturaleza humana emergió este repertorio formulario cuya intensa vitalidad fue claramente comprobada por Aby Warburg en el Renacimiento italiano y septentrional.

2.

En Barcelona, el 1 de febrero de 1976, Manel Armengol realizó una serie de fotografías en blanco y negro que recogían puntualmente las cargas policiales contra los manifestantes, todavía en la llamada época de transición. De entre todas ellas, Georges Didi-Huberman escogió una para la portada del catálogo y el cartel de la exposición *Insurreccions*, inaugurada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en febrero de 2017 (DIDI-HUBERMAN, 2017). Aquí me interesa otra de las fotografías de la misma serie, la que según el propio testimonio del fotógrafo, lo invistió profesionalmente, dado el gran impacto que conoció en los medios de comunicación de todo el mundo⁸. El interés que nos suscita ahora esta fotografía se debe a que resuelve la imagen según la misma fórmula del pathos de *La muerte de Orfeo* de Dürer (Fig. 7). Destacaré cómo el fotógrafo enmarcó la imagen, que se resuelve en el personaje de espaldas situado a la derecha del revoltijo de seres humanos caídos, que con el brazo dere-

cho alzado está dispuesto a asestar el golpe con la porra. El revoltijo humano sustituye a Orfeo con su rodilla hincada en el suelo, aunque reitera la composición triangular del cantor y también repite el gesto protector del brazo. Frente a la ménade que vemos de cara en el dibujo de Dürer, y que funciona como una inversión simétrica de la ménade de espaldas, en la fotografía de Manel Armengol vemos a otro policía detrás del grupo de personajes caídos. Frente al claro eje vertical que marca el árbol en la composición de Dürer con el polémico cartel que parece hacer referencia a la homosexualidad del cantor (*Orfeus der erst puseran*, pues juró no amar a mujer si no era a su esposa Eurídice), en la fotografía son diversos árboles invernales y una cierta neblina, producida por los botes de humo lanzados por la policía, los que ocupan el fondo, en el que también interviene un letrero (Academia...). Pero todas estas variantes no pueden ocultar que ambas imágenes están recorridas por un mismo ritmo y que nos muestran una misma carga energética: el desencadenamiento de una violencia, contra la que la víctima (o las víctimas) nada pueden hacer. Se trata de una *Pathosformel* en la medida en que nos confronta ante una violencia extrema. Es interesante recurrir ahora al texto para comprender en qué consiste exactamente la fórmula. Recurriré solo al texto de Ovidio, aunque sería apasionante poder compararlo con versiones griegas del siglo V antes de J.C. en caso de que existieran, o con la *Fábula de Orfeo* de 1480 escrita por Angelo Poliziano. Pero será suficiente el relato ovidiano, al menos para lo que ahora quiero destacar, que no es otra cuestión sino la fijación de la fórmula. Es en el Libro XI de las *Metamorfosis* donde Ovidio introduce la trágica muerte de Orfeo:

«Mientras el tracio Orfeo guiaba con este canto a los árboles [...] he aquí que las mujeres de los cícones, cubiertos sus pechos enloquecidos con pieles

de animales, vieron al poeta [...] y una de ellas [...] arrojó una lanza [...] la otra como proyectil usó una piedra».

Este primer ataque a distancia es seguido por otro en la proximidad, o como dice el poeta: «Pero los temerarios ataques fueron en aumento, y ya no hubo freno alguno, y reinó la furibunda Erinia». Nos preparamos pues para la completa liberación de los instintos agresivos y de muerte: las piedras enrojecen con la sangre del poeta, y ya nada puede hacer el sonido de la cítara frente al clamor de los alaridos báquicos.

«Y luego éstas dirigieron contra Orfeo sus manos ensangrentadas [...] y atacaron al vate arrojándole verdes tirsos cubiertos de hojas [...] Unas arrojaban terrones de tierra; otras, ramas arrancadas de los árboles; otras le tiraban pedruscos. Y no faltaron armas a su locura [...] las fieras mujeres las tomaron [las rastras, los azadones] y corrieron para ultimar al poeta, y, sacrílegas, le dieron muerte mientras tendía las manos y, por vez primera, cantaba inútilmente y no conmovía a nadie con su voz.» (OVIDIO, 2012: 400-402)

En el paso del texto a la imagen, el pintor ha tenido que elegir un momento que de algún modo sea revelador de lo que textualmente se ofrece como un despliegue que va creciendo en intensidad. La elección de ese momento privilegiado es la fórmula, necesariamente «de pathos» porque en el esquema iconográfico tiene que estar concentrada toda la idea, o mejor, todo el sentimiento de terror provocado por una agresión violenta. Del mismo modo, el fotógrafo extrajo de un suceso de acciones y gestos múltiples un solo momento. La elección fue, sin duda, acertada, al menos según la tradición de las fórmulas del pathos. Podemos preguntarnos ahora cómo y por qué el fotógrafo seleccionó exactamente una

escena coincidente con dicha tradición, inmejorablemente mostrada en el dibujo de Dürer. Imaginemos la situación de cargas policiales contra los manifestantes. En dicha situación impera la confusión, el miedo, la rapidez y fugacidad de todo. Sin embargo, ahí está la imagen superviviente, que vuelve del pasado para comprender el presente. A pesar de sus estudios e interés por la arqueología, Manel Armengol asegura que desconocía las representaciones antiguas de la muerte de Orfeo, así como el grabado anónimo del círculo de Mantegna en que se inspiró Dürer para su dibujo. Aby Warburg, en su conferencia de 1905 pronunciada ante filólogos, estudia las *Pathosformel* como copias e imitaciones de modelos existentes: el grabador anónimo conocía sin duda la iconografía antigua de la muerte de Orfeo y Dürer no tuvo el menor resquemor de copiar directamente el grabado florentino. Warburg demostró fehacientemente que los artistas del primer Quattrocento italiano copiaron de los antiguos las fórmulas que éstos fijaron para expresar sentimientos humanos excesivos y descontrolados. Pero eso no significa que las fórmulas del pathos sean necesariamente estereotipos culturalmente conocidos.

Como resume Claudia Wedepohl en su estudio sobre el tema, a partir no solo de las obras publicadas de Warburg sino fundamentándose en sus esquemas y apuntes todavía inéditos, Warburg admitía la existencia de arquetipos procedentes de experiencias primitivas (*Ur-Erfahrungen*), imágenes residuales (*Nachbilder*) regularmente reemergentes, grabadas en la memoria colectiva (*mneme*) (WEDEPOHL, 2014). Naturalmente cada época reactualiza tales imágenes residuales o fórmulas de pathos a su manera: con toda probabilidad, ya lo hizo Dürer, en el sentido de que su dibujo tenía que ver con los problemas de su mundo (en particular, el tratamiento de la homosexualidad en la Alemania de su época), como también puede apreciarse en la fotografía de Manel Armengol, que captó al policía como una ménade furiosa contra unas víctimas colocadas en el lugar del divino cantor. No deja nunca de resultar asombroso entrar en contacto con la íntima naturaleza del ser humano que a través de los siglos permanece, en cierto modo, inalterada. Como también es admirable el esfuerzo humano por comprender dicha naturaleza, por crear fórmulas expresivas que el artista recuerda, y su público también.

1/ El origen de este artículo fue una conferencia pronunciada el 22 de febrero de 2018 en el ciclo de conferencias «Iconografía. Imatges amb sentit» coordinado por Jordi Balló en el Centre Cultural la Mercè, Girona. Agradezco al Seminario Mnemosyne, organizado por la revista *Engramma* (www.egramm.it) y la Escuela Normal de Pisa, la discusión sobre los materiales de las *Pathosformel* en el que participé en Cortona, 10-12 de marzo de 2018.

2/ No he podido introducir en este artículo los apuntes de Aby Warburg sobre la expresión contenidos en este volumen, pero constituyen otro material interesante para indagar el sentido de las *Pathosformel*.

3/ Con esa confrontación concluye Aby Warburg su estudio *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* (WARBURG, 1914/2004d: 674-675).

4/ Véase la relación Nietzsche-Warburg en DIDI-HUBERMAN, 2002: 142-190.

5/ «Auch andere, ganz verschiedenartige Kunstwerke mit Bildern vom Tode des Orpheus [...] zeigen fast völlig übereinstimmend, wie lebenskräftig sich dieselbe archäologisch getreue *Pathosformel*, auf eine Orpheus- oder Pentheusdarstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte...» (WARBURG, 1906/1979b: 126) La cursiva es mía.

6/ Ghelardi indica que hay una traducción inglesa aunque sin los apéndices, y que se publicaron resúmenes en italiano y alemán (WARBURG, 1914/2004d: 583).

7/ Ver correspondencia entre Warburg y Dilthey en el artículo de Claudia Wedepohl (WEDEPOHL, 2014).

8/ La fotografía fue publicada en *Spiegel*, *The Washington Post*, *New York Times*, *Paris Match*, *Le Nouvel Observateur*, *Newsweek*, *L'Express*, *La Vanguardia*, *El País*, *Inter-viú*, *El Punt-Avui*, y también en portadas de libros como: *Temps d'amnistia*, de David Ballester y Manel Risques (2001); *Crònica de l'antifranquisme a Catalunya*, de Joan Colomines (2003); *Dies meravellosos*, de Jordi Coca (2016); *Història de la Cultura Catalana, Resistència Cultural i Redreçament, 1939-1990*, Vol. X (Castellet et al., 1998); *Viejo tango en carnaval*, de Leopoldo Espuny (2013); *El abuso del poder*, de Josep Maria Loperena (2013), y *Crònica del antifranquisme*, de Fernando Jáuregui y Pedro Vega

Referencias bibliográficas

BALLESTER, David; RISQUES, Manel (2001). *Temps d'amnistia*. Barcelona: Edicions 62.

CASTELLET, Josep Maria et al. (1998) *Història de la Cultura Catalana, Resistència Cultural i Redreçament, 1939-1990*, Vol. X. Barcelona: Ed. 62.

CIRLOT, Victoria (2014). *Memoria, supervivencia e identidad en la cultura europea: Aby Warburg, Carl Gustav Jung y Richard Semon*. CIRLOT, Victoria; DJERMANOVIC, Tamara (eds.), *La construcción estética de Europa* (pp. 25-38). Granada: Comares.

COLOMINES, Joan (2003). *Crònica de l'antifranquisme a Catalunya*. Barcelona: Angle Editorial.

COCA, Jordi (2016). *Dies meravellosos*. Barcelona: Edicions 62.

DIDI-HUBERMAN, Georges

(2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes, selon Aby Warburg*, París: Les Éditions du Minuit.

(2017). *Insurreccions*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

EGGER, Hermann (1905-1906). *Codex escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. 2 tomos. Viena: Alfred Hölder.

ESPUNY, Leopoldo (2013). *Viejo tango en carnaval*. Barcelona: El Viejo Topo.

GOMBRICH, Ernst (2015). *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*. París: Klincksieck.

JÁUREGUI, Fernando; VEGA, Pedro (2007). *Crònica del antifranquisme*. Barcelona: Planeta Historia y Sociedad.

LOPERENA, Josep Maria (2013). *El abuso del poder*. Barcelona: Octaedro.

MURANO, Jessica (2016). *Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di Pathosformel. Aisthesis*, vol 9, pp. 153-175.

OVIDIO, Publio (2012). *Las metamorfosis*. Introducción, traducción y notas de Emilio Rollié. Buenos Aires: Losada.

PFISTERER, Ulrich; HÖNES, Hans Christian (eds.) (2015). *Aby Warburg – Fragmente zur Ausdruckskunde*. Berlín: De Gruyter.

SEMON, Richard (1905). *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.

SETTIS, Salvatore

(1997). *Pathos und Ethos. Morfologie und Funktion. Vorträge aus dem Warburghaus*, vol. I (pp. 31-73). Berlín: Akademie Verlag. Republicado en:

(2004). «Pathos» und «Ethos», *morfología e funzione. Moderna: semestrale di teori e critica della letteratura*, vol. VI (pp. 23-34). Pisa: Istituti editoriali e poligrafici

internazionale.

WARBURG, Aby

(1888). *Die Typen der Brancacci-Capelle*. Publicado en:

(2004a) *I tipi de la cappella Brancacci*. GHELARDI,

Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (pp. 17-48). Turín: Nino Aragno.

(1893) *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburgo-Leipzig: L. Voss. Republicado en:

(1979a). *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und*

«Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance.

WUTTKE, Dieter (ed.), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen Saecula spiritalia 1* (pp. 11-64). Baden-Baden: Valentin Koerner.

(2004b). *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*. GHELARDI, Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (pp. 77-161). Turín: Nino Aragno.

(1906). *Dürer und die italienische Antike. Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905* (pp. 55-60). Leipzig: Bibliotheca Universitaria de la Universidad de Heidelberg. Republicado en:

(1979b). *Dürer und die italienische Antike*.

WUTTKE, Dieter (ed.), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen Saecula spiritalia 1* (pp. 125-135). Baden-Baden: Valentin Koerner.

(2004c). *Dürer e l'Antichità italiana*. GHELARDI, Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (pp. 403-424). Turín: Nino Aragno.

(1914). *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*. Publicado en:

(2004d). *L'ingresso dello stile ideale anticcheggianti*

nella pittura del primo Rinascimento. GHELARDI, Maurizio (ed.), *Opere, I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (pp. 583-684). Turín: Nino Aragno.

(2012). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Edición de Martin Warnke. Berlín: Akademie Verlag.

WEDEPOHL, Claudia (2014). *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoría dell'espressione*. *Engramma*, 119. Recuperado de: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1619 [acceso: 28 de enero de 2019]

Cómo citar CIRLOT, Victoria (2019). *Las fórmulas del pathos y su supervivencia*. *Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12, pp. 139-149. DOI: 10.31009/cc.2019.v7.i12.01