

LA GEOMETRÍA DE LOS ELEMENTOS. ESTUDIO SIMBÓLICO DE *LA TEMPESTA* DE GIORGIONE¹

SERGI SANCHO FIBLA
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PALABRAS CLAVE: Giorgione, Diagrama, Bachelard, Geometría; Cosmología.

RESUMEN: Proponemos aquí un análisis de la tan hermética obra *La Tempesta* de Giorgione basándonos en los escritos sobre la imaginación simbólica de los cuatro elementos. Para ello nos serviremos primordialmente de las apreciaciones de Gaston Bachelard referentes al imaginario poético, en el que confluyen estudios de antropología, iconología, mitocrítica y psicoanálisis. Tales obras sustentarán el marco teórico así como el enfoque de nuestras apreciaciones. Con ello intentaremos desvelar hipotéticas estructuras del diagrama medieval arquetipadas en el lienzo del maestro veneciano, siguiendo la evolución de este género estipulada por Fritz Saxl y prolongándolo más allá de Dürer con una estética totalmente metamorfoseada. Así, mediante la iconografía de *La tempesta*, levantaremos algunas de las características fundamentales del diagrama como son el mito macrocosmos-microcosmos, el tema del círculo y la rueda, los puntos cardinales como ejes esquemáticos, etc. A modo de conclusión, intentaremos sugerir una vía de investigación de esta pretendida historia olvidada del diagrama dentro de la iconografía occidental moderna.

KEYWORDS: Giorgione, Diagram, Bachelard, Geometry, Cosmology.

ABSTRACT: We present here an analysis of Giorgione's *La Tempesta*, offering a new point of view based on the writings about the four element's symbolic imagination. To do this, we will use Gaston Bachelard's theories about poetic imaginary, which contains appreciations of anthropology, iconography, mythocritics and psychoanalysis. Also

¹ Artículo surgido al amparo y fruto de la asignatura "Elaboraciones del Mito" del Máster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i Pensament de la UPF.

following the evolution of medieval diagrams provided by Fritz Saxl, who extended it with a metamorphosed aesthetics, beyond Dürer; we are going to unveil the hypothetical diagrammatic structures hidden in the painting of this Venetian master. Therefore, through the iconography of *La Tempesta*, we will trace some of the diagram's fundamental attributes, like the macrocosmos-microcosmos myth, the circle and the wheel, cardinal points as schemathic axis, etc. Finally, we will try to suggest a new research's path of this (pretended) forgotten diagram history within the canonic Western iconography.

///

*"We are such stuff
As dreams are made on"*
[*The Tempest, Acto 4, Escena 1*](#)

Fritz Saxl en su estudio sobre el mito Microcosmos-Macrocosmos expone todo un recorrido del diagrama desde la Antigüedad hasta lo que en su artículo se suscita como metamorfosis y punto final de tal género: la obra de Albrecht Dürer *Melencolia I* (1513-14). En este hito, según el crítico de arte vienés, se consigue despojar al diagrama de los modelos y atributos tradicionales y reelaborar el vínculo del hombre con el universo desde la consciencia de sí mismo como individuo diferenciado -alienado- del cosmos (Saxl, 1957). Pero, ¿son realmente tan sustanciales los cambios iconográficos en la época de Dürer que no podamos ya rastrear el mito micro-macrocosmos mediante protocolos diagramáticos? ¿No sería posible encontrar un cierto rasgo de estrategias distributivas de este tipo en la iconografía europea que le siguió? ¿No sería posible que tales estrategias no se presentaran sino disfrazadas y latentes en connotaciones no explícitas, sino simbólicas o de otro género?

A través del recorrido que propone Saxl podemos observar cómo en el diagrama acontece una desaparición gradual de la letra, coincidente con un momento cultural de revalorización del *status* de la imagen. Nos referimos a la fuerte efervescencia del neoplatonismo del siglo XII que es posible denotar en obras magnas como el *De Arca Noe mystic* de Hugo de San Victor². Más tarde, ya en los siglos XV y XVI, el germinar cultural de distintas manifestaciones renacentistas, la invasión paulatina del antropocentrismo -y el llamado "nacimiento del individuo" (Todorov, Legros, Focroulle, 2006)³ - forzarán la metamorfosis del diagrama⁴. El género entonces,

² Una cierta corriente neoplatónica intuyó el concepto de imagen como esa "forma inmaterial" que sería una representación más elevada de la *figura* (terrenal). En el contexto medieval, para que una imagen llegue a ser contemplada como *forma* y por tanto, más cercana de ese mundo de las ideas platónico, sin duda debía proceder de la divinidad. Así, la imagen revelada se presenta como *forma* inteligible descendida y al mismo tiempo *figura* elevada, situándose en algo así como lo que Henri Corbin (2006) llamó "mundus imaginalis" o mundo intermedio. En esta revalorización de la imagen fueron de vital relevancia figuras como Hugo de San Victor o Suger de Saint-Denis.

³ Estos tres críticos analizan, cada uno desde su disciplina, el nacimiento de la conciencia de individuo en el arte pictórico, literario y musical del Renacimiento.

⁴ Siguiendo el artículo de Saxl podemos observar la supresión progresiva de la letra hasta su desaparición completa y la tendencia hacia la imagen *figurativa* y no *abstracta* de los antiguos diagramas. Este proceso el historiador del arte vienés lo saca a colación a partir de las imágenes de Hildegard von Bingen. También

mudará⁵ varios de sus rasgos ancestrales, velándolos mediante nuevas disposiciones imaginables, tales como las que Saxl descubre en Leonardo da Vinci o Dürer. La acurada mirada de este crítico despierta la posibilidad de recorrer la historia del arte de esta época, proponiendo un análisis tangencial que permita apreciar en obras jamás estudiadas más que por su contenido alegórico u representacionalidad mimética, la herencia simbólica (es decir, de correspondencias analógicas) que deben a los esquemas de geometría diagramática, y en particular, a aquellos que presentan el tema micro-macosmos.

Haciendo un breve apunte sociohistórico, cabe señalar la perpetuación, en el Renacimiento cristiano, de estrategias sincréticas, fruto de la gran diversidad de tradiciones y cultos que persistían desde la Europa precristiana (Dumézil, 2007; 2005; Baschet, 2005). A ello deben añadirse las múltiples herejías (Le Goff: 1968) y la relevancia inusitada que cobra el esoterismo, la astrología (Maitre: 1980) y la cosmología helénica. En este sentido, concretamente es conocido el peso que tuvieron las creencias zodiacales (Berriot-Salvadore, 1990) y la alquimia también durante estos siglos inmediatamente posteriores a la Edad Media. Precisamente tales prácticas son las que tienen quizás, como bien demuestra Barbara Obrist (1997), una incidencia más honda en los diagramas medievales⁶.

Gioacchino da Fiore, en el siglo XII ya apuntaba que la *figura* es “demonstrativa”, y precisamente tiene su sentido allí donde el concepto no es suficiente para transmitir un mensaje. Ya en nuestros tiempos, Evans, en “The Geometry of the Mind” (1980) nos demuestra la necesidad biológica de comunicar e instruir mediante un esquema geométrico, puesto que se trata de una técnica visual de mayor fuerza mnemotécnica. En este sentido, resultan esenciales los sugestivos estudios de Mary Carruthers (1990, 1998) para poder concebir la geometrización como logos: lenguaje y modo de ordenación de lo conocido. El espacio -y aquí resulta evidentemente capital este concepto- se *ordena* y se *jerarquiza* mediante la geometría.

Con todo, pretendemos aquí suscitar la posibilidad de permanencia de estos modelos lógicos de ordenación en la obra *La Tempestà* (1518) de Giorgio Barbarelli da Castelfranco, más conocido como Giorgione. Cabe decir, antes de nada, que se analizará esta obra desarrollando una exégesis de la imagen que buscará correspondencias analógicas con la geometrización del diagrama a partir de los estudios simbólicos de los cuatro elementos elaborados por Gaston Bachelard: *La Psychanalyse du feu*⁷ (1938), *L'Eau et les rêves*⁸ (1942), *L'Air et les songes*⁹ (1943) y *La Terre et les rêveries du repos*¹⁰ (1946) y *La Terre et les rêveries de la volonté*¹¹, (1948).

esta monja benedictina le sirve a Saxl para ejemplificar la propensión neoplatónica hacia la imagen (ver también Cirlot, 2005 y 2009). Para el carácter diagramático de la obra de Hildegard, ver Meier (1979).

⁵ Desde aquí creemos más bien que este "mudar" no es una permutación a protocolos pictóricos, sino más bien un dejar en herencia a la pintura ciertos rasgos y estrategias propios del género diagramático.

⁶ Obrist se basa en el estudio de diagramas de la Antigüedad en las que los vientos o la influencia de los astros cohesionaban el cosmos.

⁷ A partir de aquí, las referencias a esta obra se señalarán como PF.

⁸ A partir de aquí, las referencias a esta obra se señalarán como ER.

⁹ A partir de aquí, las referencias a esta obra se señalarán como AS.

¹⁰ A partir de aquí, las referencias a esta obra se señalarán como TRR.

¹¹ A partir de aquí, las referencias a esta obra se señalarán como TRV.

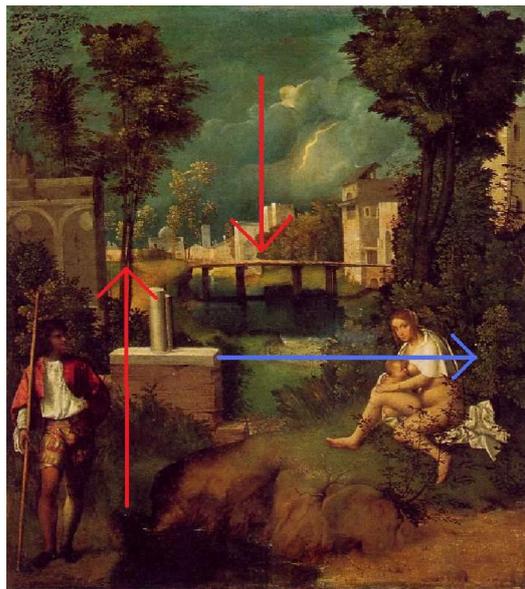
La Tempesta ha sido contemplada a lo largo de la historia, desde múltiples puntos de vista y ha recibido copiosas interpretaciones: alegoría de la caridad, de la fortaleza, de la fortuna, de la alquimia, de Mercurio, de Moisés, de la creación, etc. Nils Büttner (2006), quizás para frenar esta lluvia de disparidades, fue quien sugirió que la pintura no refiere a nada, que no tiene ningún mensaje implícito. Edgar Wind (1969), años antes, había sostenido que la obra es algo así como un gran *collage* donde la figura masculina representaría la fuerza y la femenina la caridad, imagen, ésta última, que interpreta Mauro Lucco (1995) como clave imprescindible para comprender el lienzo. Maurizio Calvesi (1988), sin embargo, se fijó más bien en el escenario y reflexionó acerca de la separación que se acredita en la tela respecto a cielo y tierra, planteando de este modo un posible origen neoplatónico de la obra así como también sugiriéndole raíces claramente judías. Estas diquisiciones resultarán interesantes para nuestro estudio, junto a las de Salvatore Settis (1976), arqueólogo romano que consideró que las figuras masculina y femenina del cuadro se podrían interpretar como alegorías de Adán y Eva en la expulsión del Paraíso. Esta idea nos remitiría también pues, a ese “primer hombre” de los diagramas iraníes de los que hablaba Saxl como germen del diagrama del mito microcosmos-macrocosmos. Sin embargo, la lectura que quizás más puede amparar nuestro análisis -en tanto que punto de vista aproximado a nuestros intereses- es el estudio que llevó a cabo Gustav Friedrich Hartlaub (1991). Este historiador del arte sajón planteó posibles significados alquímicos de la obra, basándose en la clara presencia de los cuatro elementos en la escena.

Por nuestra parte, querríamos empezar vertebrando las ideas de Maurizio Calvesi respecto a la separación maniqueísta que se presenta en el cuadro, con dos niveles diferenciados en el espacio, uno superior y el otro inferior -curiosamente conectados por el puente del centro de la tela-. El superior es el plano celestial, el lugar del rayo, representación del Dios guardián -en la mitología griega y judía-, del Espíritu Santo en tanto que lengua de fuego -Hechos 2:2-4 o en numerosa iconografía medieval- o simplemente, como nos apunta Bachelard, rayo como símbolo de máxima pureza (PF: 71). El plano inferior así, sería el terrenal, ocupado por esas dos figuras que como bien apunta Settis, reverberan la imagen de Adán y Eva. La ciudad del fondo podría ser la alegoría de la ciudad de Dios, de la Jerusalén celestial, elemento que encuentra su respuesta en el plano inferior, con las dos columnas “*spēzate*” que según el arqueólogo simbolizan la solidez y la fuerza (Jachin y Boaz, las dos columnas del templo de Salomón), mas sin embargo, también constituyen un discurso sobre la maldición de la condición mortal: “la vita interrotta dalla morte” (Settis: 97-98). Así, lo percedero se situaría en la parte inferior del lienzo, mientras que la superior contendría la superficie celeste. Superficie que se presenta enteramente cubierta por una nebulosa que alcanza a encubrir el rayo (como en Éxodo, 33, 23: “Después apartaré mi mano, y verás mis espaldas; mas mi rostro no se verá”) aspecto que podemos percibir desde lo que Bachelard llama el “carácter autoritario” de las nubes, presente en numerosos textos védicos (AS: 140) y que se amolda a la lectura judeo-cristiana del relámpago como “espada encendida” en el Génesis 3:24: “Eché, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una *espada encendida* que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida”.



Pasando al análisis de las figuras humanas, cabe recordar que Edgar Wind ya subrayaba, por su porte e indumentaria de guerra, el carácter arquetipal de “fuerza” que el sujeto masculino transmite al espectador. Desde aquí proponemos matizar este concepto y percibir tal fuerza como temperamento activo de defensa, de acometividad inocua, mejor expresada mediante el concepto bachelardiano de resistencia (TRV: 23-40). La figura humana, hemos dicho, se presenta en su atributo de terrenalidad, idea que asociamos a ese “monde résistant” (TRV: 16) que se describe como “violencia resistente mediante el trabajo”. Sin embargo, es importante no confundir tal laboriosidad con el trabajo de la tierra. Lo que tratamos de hacer aflorar es la fuerza violenta de rechazo que nuestra condición elaboradora debe empuñar contra el mundo: “les violences que notre volonté exerce contre les choses” (TRV: 24). El resistente es el guerrero, el portador de la lanza que claramente le hace partícipe del combate. ¿Qué combate? El de la creación (voluntad divina) y la voluntad humana. La lanza es aquí el signo del choque y rechazo a lo divino –“le métal, semble-t-il, matérialise un refus” (Durand, 1960: 120), pues evidentemente en la tela se opone a la dirección divina, representada, como hemos dicho, por el rayo. Gilbert Durand nos dice que si bien la flecha es el ala y la ascensión -y por flecha podemos entender, por extensión, lanza, pues el mismo Durand nos habla de la verticalidad y virilidad que comparten todas estas armas alzadas-, el rayo es la flecha invertida (Durand, 1960: 150). La figura humana, por tanto, se presenta ante todo como resistencia contro-divina y ascensorial. En este sentido, Dumézil (1962) nos demostró que en la mitología indoeuropea el adversario del dios de la victoria es, dice, “algo resistente”. Así podemos aclarar el sentido del elemento autoritario de las nubes en *La Tempesta*, concebido como esa “eau violente” a la que responde la resistencia del guerrero con lo que en *Les eaux et les rêves* se llama “coeficiente de adversidad” (ER: 181). No es nada difícil ver, siguiendo las páginas de Bachelard, nuestra figura masculina como ese individuo que nada sempiternamente a contracorriente (ER: 183).

La figura femenina, por su parte, cabe entenderla como todo lo opuesto a la resistencia, como docilidad yacente en el mundo. Dentro del marco del que nos servimos, ella se encabiría, sobre todo por su condición de madre, en un esquema simbólico relacionado con la tierra flácida (TRV: 103-129). No se opone a nada, simplemente se deja. Contrariamente a la *froidueur* del metal (TRV: 225), aquí nos encontramos ante la imagen del retorno a la madre, del amamantamiento del hijo en posición de recogimiento. Sería sin duda viable relacionarla con las llamadas “*rêveries du repos*” de Bachelard o con el “régimen nocturno” que Durand detalla en sus famosas estructuras antropológicas. Con todo, cabe destacar la versatilidad de las posiciones: frente a la estampa ascensorial y solar del guerrero, la mujer está echada, exagerando su redondez y fertilidad, su maternidad. Esta feminidad tan acentuada es la que nos lleva a vincularla con el elemento del agua (Durand: 92) y su carácter horizontal.



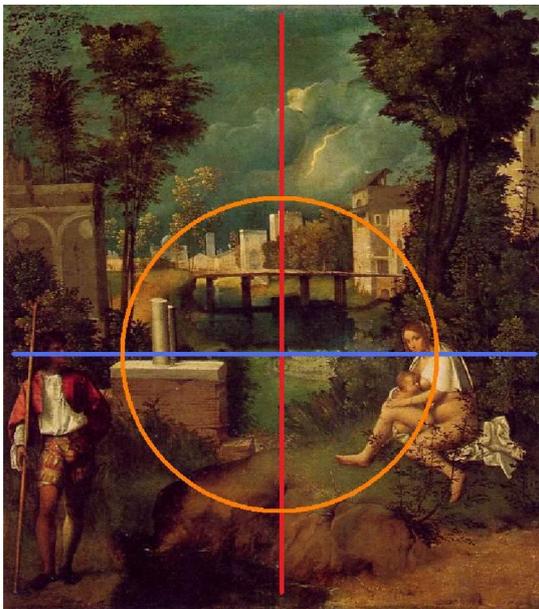
Con las dos figuras, una siempre resistente y estructurante, asociada a la tierra y la voluntad del salto pero también al metal y el fuego: “Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancé” (PF: 39); y la otra pasiva, estática y entera; nos permitimos realizar un acercamiento de estos dos movimientos¹² yuxtaponiéndolos: “le repos et l'agitation ont ainsi leurs images bien souvent juxtaposées” (TRV: 19). De este modo, la figura del círculo-rueda podría amoldar la argumentación sobre el estrato terrenal que construye la obra, pues si bien el círculo es la estaticidad por definición¹³, la rueda es el sempiterno movimiento. Para Durand la rueda es el devenir, la violencia perpetua del dominar el tiempo, mientras que

¹² Precisamente Bachelard dividió su estudio sobre la tierra en dos tomos: uno en su imagen de *repos*, aquí atribuida a la figura femenina; y la otra de *volonté*, encarnada en la masculina.

¹³ El círculo manifiesta “perfection, homogénéité, absence de distinction” en tanto que forma geométrica perfecta, continua y cerrada -“Le mouvement circulaire est parfait, immuable, sans commencement ni fin, ni variations”. Asimismo también tiene implícita la figura de rueda, que enuncia una cierta “valence d'imperfection, car elle se rapporte au monde du devenir”. (Chevalier; Gheerbrant, 1982: 191,826).

el círculo sería la metáfora del centro, imagen de intimidad y seguridad (Durand: 315, 240). El devenir y la eternidad dotan a *La Tempesta* de una base circular en la que poder apoyar el discurso sobre la condición humana.

Aprovechando este análisis simbólico de los personajes, se presenta la posibilidad de ordenar el lienzo desde un punto de vista geométrico, estableciendo dos ejes principales que demarquen y estructuren todo el esquema, como hicieran los puntos cardinales en los diagramas de viento (Obrist, 1997). El eje vertical así, sería claramente el del fuego. El rayo es el motivo principal del cuadro -y la composición lo evidencia, dejándolo en el centro, aislado de cualquier elemento que pueda restarle magnitud-. Pero



lo que hace vertical al rayo, más allá de su iconografía, es el principio de orden. Verticalizar quiere decir vertebrar y jerarquizar (AS: 16-17), y este carácter es lo que geometriza en cuanto que ordena el lienzo: “de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques” (AS: p.18). Y si el hombre tiende al vuelo hacia lo alto, nos dice Bachelard, ¿no podríamos también concebir el rayo como caída? Entonces tendría sentido la interpretación de Settis y volvería a sostenernos nuestras apreciaciones sobre la reverberación de la escena de la expulsión del Paraíso en este lienzo.

En cuanto al otro eje, el horizontal, parece no responder a la misma naturaleza. Ni el agua ni la madre, elementos del mismo régimen, pueden ser asociadas ni a la caída ni a la elevación. Y bien al contrario del eje vertical, que se forma a través del choque exterior, de la violencia activa y de la unión y lucha de contrarios; el eje horizontal representa la aceptación del flujo acuoso por parte de la mujer. Ella se presenta como un acorde armónico que, al contrario que el eje vertical, nos lleva a ese tramo final de toda rueda terrenal: “mort quotidienne, la mort horizontale” que Bachelard sugiere con la imagen del agua calma (ER: p. 31).

Recapitulando para finalizar, hemos visto en un principio cómo existe una dualidad de realidades en el lienzo. La superior se identifica con el *aire* y abarca todo el

espacio ocupado por la nebulosa. La inferior, por su parte, está arraigada en la *tierra*, mas como hemos podido apreciar siguiendo a Bachelard, se establecen dos posturas en ella: una relacionada con la violencia (encarnada en la figura masculina) y la otra con la levedad (figura femenina). La conjunción de tales estampas es la que hacemos conciliar con la figura círculo-rueda. Por otro lado, hemos determinado dos ejes claros que estructuran la imagen. Tales son: uno vertical que se gesta a partir de la oposición rayo-lanza y que se viste de connotaciones ígneas; y uno horizontal que sin duda conjuga la imagen del agua según sus atributos femeninos y generadores¹⁴. Es importante sin embargo, señalar que es precisamente sólo el eje vertical y en particular la dirección que demarca el rayo la que acentúa la comunicación de los dos planos de realidad, pues contiene la voluntad creadora (activa y pasiva, externa e interna) de las dos figuras: “Le feu est interne ou externe, l'externe est mécanique, corrompant et détruisant -lanza-, l'interne est spermatique, engendrant, mûrant” -mujer lactante-. (PF: 128). Por tanto, el elemento ígneo es el que incide en el centro de ese microcosmos terrenal, llevando la semilla de toda actitud humana frente al mundo.

Por último, faltaría sólo anunciar que lo que se ha intentado aquí es hacer un uso particular de la obra de Giordano para justificar diferentes modos de aproximación a la pintura desde otras realidades pictóricas que van más allá de la canónica y establecida Historia del arte. Con este humilde trabajo, queríamos sugerir la posibilidad de remendar nuevos tejidos mucho más heterogéneos que nos permitan vislumbrar nuevas fuentes y recursos para enfrentarnos a las obras. Concretamente, se ha planteado recuperar la tradición del diagrama cosmológico para encontrar su herencia más allá de lo que insinúa Saxl en su artículo. Todo esto, mediante no sólo aspectos formales del lienzo, sino a través de una exégesis de la imagen y abarcando toda una serie de connotaciones simbólicas que, como hemos visto, sugieren mentalmente tales esquemas gráficos. Así, creemos haber podido apuntar la posibilidad de despertar una historia velada de atributos diagramáticos en obras caudales de la iconografía occidental, o lo que podríamos llamar una *historia olvidada del diagrama en la pintura europea*.

///BIBLIOGRAFÍA///

- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. París: Gallimard, 2008.
 ———. *L'Eau et les Rêves*. París: Librairie José Corti, 2009
 ———. *L'Air et les Songes*. París: Librairie José Corti, 2007.
 ———. *La Terre et les rêveries du repos*. París, Librairie Corti, Les Massicotés, 2004.
 ———. *La Terre et les rêveries de la volonté*. París: Corti, Les Massicotés, 2007.
 BASCHET, Jérôme. “La chrétienté médiévale, représentations et pratiques sociales”.
Documentation photographique 8047. 10/2005, p.1-63.

¹⁴ Son múltiples los estudios mitológicos que señalan la energía gestadora que presenta el elemento acuático. A modo de ejemplo, podemos citar el breve capítulo “Estructura del simbolismo acuático” de *Lo sagrado y lo profano* (Eliade, 1998).

- BERRIOT-SALVATORE, Evelyne. “Le songe à la Renaissance”. *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, Vol.31, num. 31, 1990.
- BÜTNER, Neils. *Landscape Painting: A History*. Nueva York: Abbeville Press Publishers, 2006, pp. 74–77.
- CALVESI, Maurizio. *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna*. Milano: Giunti Editore, 1988.
- CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . *The Craft of Thought, rethoric, and making images*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CIRLOT, Victoria, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.
- . *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 2009.
- CORBIN, Henri. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: El Árbol del Paraíso, Ediciones Siruela, 2006.
- DÚMEZIL, Bruno. *Les racines chrétiennes de l'Europe: Conversion et liberté dans les royaumes barbares Ve-VIIIe siècles*. París: Fayard, 2005.
- . “Les conversions forcées ont-elles existé?”. *L'Histoire*, N°325, novembre 2007, p.69-73.
- DÚMEZIL, Georges. “Les Dieux des Germains”. *Mythes et Religions*, Vol.17, num. 5, 1962.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París:PUF, Paris, 1960.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós Orientalia, Barcelona, 1998.
- EVANS, Michael. “The geometry of the mind”. *Architectural Association Quarterly*, 1980, pp.32-55.
- HARTLAUB, Gustav Friedrich. *Kunst und Magie: Gesammelte Aufsätze*, vol. 65, Göttingen, 1991.
- LE GOFF, Jacques (ed.). “Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle, XIe-XVIIIe siècle”. *Communications et débats du colloque de Royaumont*, Mouton, París, 1968.
- LUCCO, Mauro, *Giorgione*. Milano, 1995.
- MAIRTE, Jacques. “L'astrologie”. *Archives des Sciences sociales des religions*, Vol.50, num.50-2, 1980.
- MEIER, Christel. “Zum Verhältnis von Text und Illustration im überlieferten Werk Hildegards von Bingen”. *Hildegard von Bingen. 1179-1979. Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen*, Mainz: 1979.
- OBRIST, Barbara. “Wind Diagrams and Medieval cosmology”. *Speculum*, 72. 1997, pp. 33-84.
- REIYZENSTEIN, H. Schaefer. *Studien zum antiken Syncretismus*. Leipzig, 1926.
- SAXL, Fritz. “Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures”. *Lectures I y II*, The Warburg Institute, 1957.
- SETTIS, Salvatore. *La tempesta interpretata. Giorgione, i committenti il soggetto*. Torino: Einaudi, 1978.
- TODOROV, Tzvetan; LEGROS, Robert y FOCCROULLE, Bernard. *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- WIND, Edgar. *Giorgione's Tempesta*. Nueva York: Oxford University Press, 1969.

