



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital

Coordinadora
Elke Castro León

Dykinson, S.L.

OPORTUNIDADES Y RETOS
PARA LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES,
LA EDUCACIÓN MEDIÁTICA Y LA ÉTICA
EN LA ERA POSTDIGITAL

OPORTUNIDADES Y RETOS
PARA LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES,
LA EDUCACIÓN MEDIÁTICA Y LA ÉTICA
EN LA ERA POSTDIGITAL

Coordinadora

ELKE CASTRO LEÓN

Dykinson, S.L.

2021

OPORTUNIDADES Y RETOS PARA LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES,
LA EDUCACIÓN MEDIÁTICA Y LA ÉTICA EN LA ERA POSTDIGITAL.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2021

N.º 30 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2021

ISBN 978-84-1377-594-4

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	21
ELKE CASTRO LEÓN	

EPÍGRAFE I

LA ENSEÑANZA Y LA INVESTIGACIÓN DE/CON LAS ARTES EN LA ERA POSTDIGITAL (1ª PARTE)

CAPÍTULO 1. EL USO DE LA REALIDAD VIRTUAL EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS	25
JACOBO RODA-SEGARRA	
CAPÍTULO 2. <i>LAPTOP ORCHESTRA</i> EN EL AULA DE SECUNDARIA. ADAPTACIÓN Y BENEFICIOS EN EL ESTUDIO DE LA MÚSICA BARROCA	41
ANDREA GARCÍA TORRES	
CAPÍTULO 3. LA RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL EN 3-D DE UN BIEN PATRIMONIAL PERDIDO Y SU APLICACIÓN DOCENTE EN BACHILLERATO: EL HOSPITAL DE LA CRUZ ROJA (MELILLA)	59
LETICIA CRESPILO MARÍ JAVIER GONZÁLEZ TORRES	
CAPÍTULO 4. EL PODCAST COMO HERRAMIENTA DE ENCUENTRO INTERGENERACIONAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL VALLENATO Y DE LA OBRA DEL MAESTRO RAFAEL ESCALONA	84
BLANCA LUZ MORALES ORTIZ CARLA FRANCINA CORTÉS COY GLORIA CASAS AZCUY	
CAPÍTULO 5. ENSEÑANZA DE TEATRO MUSICAL EN LA VIRTUALIDAD. UN ESTUDIO DE CASO	105
DANIEL ALEJANDRO CAMPUZANO SAMUDIO BLANCA LUZ MORALES ORTIZ	
CAPÍTULO 6. EL CINE DE ANIMACIÓN COMO RECURSO DIDÁCTICO CON ALUMNADO CON NECESIDADES ESPECIALES (NEE) EN EDUCACIÓN SECUNDARIA	122
LORENA LÓPEZ MÉNDEZ	

CAPÍTULO 50. MUSICOTERAPIA ORIENTADA ANALÍTICAMENTE: TRIBUTO A MARY PRIESTLEY.....	1068
MARÍA GARCÍA RODRÍGUEZ JOSÉ FERNANDO FERNÁNDEZ COMPANY	
CAPÍTULO 51. ANATOMÍA DE LA TRISTEZA: EL LAMENTO COMO FÓRMULA AFECTIVA SUPERVIVIENTE EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL	1088
VALENTÍN BENAVIDES GARCÍA	
CAPÍTULO 52. EL PROCESAMIENTO DE LA MÚSICA COMO ESTÍMULO EMOCIONAL: APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN CON RESONANCIA MAGNÉTICA	1110
MIRIAM ALBUSAC-JORGE	
CAPÍTULO 53. EL EFECTO DE INDUCIR UNA EMOCIÓN EN LA VOZ DE CANTANTES PROFESIONALES: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN EXPERIMENTAL	1127
MANUELA DEL CAÑO ESPINEL CARLOS GUTIERREZ CAJARAVILLE	
CAPÍTULO 54. PROGRAMA PARA MEJORAR LA INTELIGENCIA EMOCIONAL EN EDUCACIÓN INFANTIL: LOS OSOS DE LAS EMOCIONES.....	1164
ANDREA HAILER OLAIZOLA VANESA SAINZ LÓPEZ	
CAPÍTULO 55. MÚSICA MEMORIA Y EMOCIÓN. LA NOSTALGIA COMO LEITMOTIV EN LOS PROCESOS DE REMEMORACIÓN DEL PASADO	1182
JULIA ESCRIBANO BLANCO	
CAPÍTULO 56. EL ASOMBRO COMO ESTRATEGIA DOCENTE AUDIOVISUAL EN PERIODO PANDÉMICO	1199
BASILIO CANTALAPIEDRA NIETO PABLO AGUILAR CONDE	
CAPÍTULO 57. MICROGRAFÍAS GIGAPÍXEL Y LA INNOVACIÓN DOCENTE EN CIENCIA DE LOS MATERIALES	1219
PETR URBAN	
CAPÍTULO 58. LOS GEOVÍDEOS: UN REPOSITORIO VIRTUAL DE PRÁCTICAS GEOGRÁFICAS UNIVERSITARIAS. HERRAMIENTA DOCENTE Y DE ESTUDIO FRENTE A LA COVID-19	1238
JAVIER SERRANO LARA MARÍA DOLORES PITACH GARRIDO ANA MARÍA CAMARASA BELMONTE	

ANATOMÍA DE LA TRISTEZA: EL LAMENTO COMO FÓRMULA AFECTIVA SUPERVIVIENTE EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL

VALENTÍN BENAVIDES GARCÍA
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Transmitir emociones es uno de los objetivos esenciales de toda obra artística. Un cuadro, una escultura, un monumento arquitectónico, un poema o una canción pueden sacarnos una sonrisa, despertar nuestro asombro, provocarnos temor o sumirnos en un estado de melancolía. Los artistas de diferentes épocas han encontrado diversas formas de plasmar lo emocional en la materia de la obra de arte. Este capítulo está dedicado específicamente a una de las emociones básicas del ser humano, la tristeza, y a cómo la música occidental ha logrado materializarla mediante el tópico del lamento.

Para ahondar en este tópico musical y entender cómo ha sobrevivido y cómo se ha manifestado a lo largo de los siglos resulta útil acudir a la teoría del arte desarrollada por el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929). Especialmente revelador es el concepto warburgiano de *Pathosformel* (fórmula de *pathos*), que hace referencia a la fórmula mediante la cual una cultura ha plasmado una determinada emoción en el objeto artístico en un cierto momento de la historia. Este tipo de fórmulas se han transmitido de una época a otra, lo cual supone una clara muestra de supervivencia emocional materializada en el arte a través del tiempo. Las estéticas cambian, pero la emoción permanece a través de determinadas *Pathosformeln* que perviven adaptadas a cada período histórico.

La música ha encontrado en el tópico del lamento una fórmula idónea para expresar un estado de desolación y dolor. Esta *Pathosformel*

musical de la tristeza ha adquirido diferentes formas a lo largo de la historia, pero todas tienen como característica común la presencia de algún tipo de gesto melódico descendente. Este capítulo hace un recorrido histórico desde la Edad Media hasta nuestros días por diversas obras musicales donde aparece materializada de algún modo dicha *Pathosformel*. Cada uno de los ejemplos analizados plasma esa fórmula de acuerdo con la estética propia de su tiempo, pero en todos ellos se evidencia el uso por parte de los diferentes compositores de un mismo gesto esencial para transmitir una emoción de tristeza.

2. OBJETIVOS

El principal objetivo de este trabajo es mostrar la supervivencia de una determinada fórmula de lamento a lo largo de la historia de la música occidental para expresar la emoción de la tristeza.

A partir de este objetivo general, se establecen otros cuatro objetivos más específicos:

- Realizar una breve revisión de los principales aspectos de la teoría del arte de Aby Warburg que permita tomar algunos conceptos teóricos esenciales para entender la transmisión de fórmulas expresivas artísticas entre diferentes épocas.
- Mostrar la relación entre el gesto expresivo en el arte y el gesto expresivo en el cuerpo humano para comprender la conexión entre la fórmula musical del lamento y la emoción de tristeza.
- Realizar un recorrido por una selección de obras musicales de diferentes épocas que presenten algún gesto musical semejante ligado a la expresión de la tristeza.
- Analizar cómo han variado con el tiempo las fórmulas afectivas de la tristeza de acuerdo con las características estéticas propias de cada época.

3. SUPERVIVENCIA, EXPRESIÓN Y EMOCIÓN EN EL ARTE

3.1 LOS CONCEPTOS DE *NACHLEBEN* Y *PATHOSFORMEL* DE WARBURG

En la teoría del arte desarrollada por Aby Warburg hay dos conceptos esenciales: *Nachleben* y *Pathosformel*. La noción de *Nachleben* puede traducirse como “supervivencia”. Hace referencia a elementos culturales que transitan por épocas diferentes, que surgen en un momento de la historia, que desaparecen y reaparecen. Una supervivencia tiene algo de la energía de un tiempo pasado manifestada en un nuevo tiempo (Didi-Huberman, 2009).

Al estudiar el arte del Renacimiento, Warburg descubrió elementos supervivientes de la Antigüedad clásica. Por ejemplo, en su estudio del *Nacimiento de Venus* de Botticelli, Warburg (2005b) fijó toda su atención en la cabellera al viento de la diosa y en los movimientos de los ropajes. En este tipo de detalles aparentemente menores es donde el autor encontró las supervivencias del mundo clásico en el Renacimiento. Warburg llegó a la conclusión de que en el Renacimiento se manifestó una “inclinación, nacida del conocimiento que entonces se tenía del mundo antiguo, a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida de su movimiento externo” (p. 87). La idea esencial aquí es que la imagen ondulante que el arte renacentista toma del arte clásico no es mera imitación, sino la transmisión de algo superior, la expresión misma del movimiento. Este tipo de supervivencias en el arte han llegado incluso hasta nuestros días. Así, el *Nachleben* warburgiano es una reminiscencia del pasado, un síntoma de algo que parecía extinto pero que aún perdura en nuestra cultura.

El otro concepto fundamental en la teoría de Warburg es el de *Pathosformel*, que suele traducirse como “fórmula de *pathos*” o “fórmula patética”, aunque también se ha empleado el término “fórmula afectiva” para describirlo (Forster, 2005, p. 23). Una *Pathosformel* es la fórmula que ha encontrado una cultura en una determinada época para expresar una emoción concreta en el arte. Warburg detectó la supervivencia de la Antigüedad a través de una serie de *Pathosformeln* presentes en las imágenes del Renacimiento. Un determinado gesto, un ademán, una torsión precisa del cuerpo o una ondulación en el tejido son ejemplos

de *Pathosformel* que las obras renacentistas tomaron del arte clásico. Estas fórmulas, transmitidas de una época a otra, son una muestra de supervivencia emocional. Tal como señala Didi-Huberman (2009), las fórmulas de *pathos* son los síntomas visibles del *Nachleben* (p. 254).

Warburg (2005a) estudió, Por ejemplo, la supervivencia de una misma fórmula patética en diferentes imágenes de *La Muerte de Orfeo*. La técnica particular empleada por cada uno de los artistas que han abordado este mismo tema queda en un plano absolutamente secundario; no hay cabida para juicios estéticos que valoren la calidad del resultado en términos de perfección imitativa, equilibrio en la disposición de los elementos, ni nada parecido. Resulta indiferente si el dibujo que realizó Durero en el siglo XV es más perfecto y sofisticado que una pintura sobre un ánfora griega del siglo V a. C. Todo eso es accesorio; lo esencial, lo que sobrevive en las imágenes, es la expresión de lo trágico. Cada tiempo, cada época, cada cultura, cada estilo artístico tiene sus técnicas, sus materiales y sus métodos constructivos. Pero hay algo que trasciende la propia materialidad de la obra: la emoción que trata de expresar.

Por lo tanto, estas fórmulas patéticas transmitidas desde la Antigüedad no deben ser entendidas exclusivamente como tópicos formales o iconográficos, sino como la representación gráfica de ciertas supervivencias de la expresión humana. Warburg trataba “cada imagen como producto de una dialéctica entre un impulso expresivo individual y un repertorio heredado de formas prefiguradas” (Antacli, 2012, p. 57). Esas fórmulas de *pathos* que buscaba surgen de explorar “el territorio movido en el que los afectos y las formas se encuentran y se constituyen en figuras” (Careri, 2003, p. 45). Como resultado, en el concepto de *Pathosformel* “no es posible distinguir entre forma y contenido ya que designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica” (Agamben, 2007, p. 159). De este modo, a través de las *Pathosformeln* de la Antigüedad, las imágenes artísticas pueden ser interpretadas como testimonios de estados de ánimo transformados en imágenes, como huellas de un pasado visible para las generaciones posteriores donde se revelan las profundas conmociones de la existencia humana (Antacli, 2012, p. 62).

3.2 UN ATLAS DE MEMORIA Y EMOCIONES

Warburg dedicó los últimos años de su vida a la creación del *Atlas Mnemosyne* (2010), un proyecto finalmente inacabado que, bajo el formato de un montaje fotográfico, muestra imágenes de procedencia muy diversa. Tras la aparente anarquía en la selección y disposición de los materiales, se esconde una profunda coherencia. Cada panel del *Atlas* se presenta como un puzle anacrónico compuesto por numerosas fotografías de obras de arte de distintas épocas. Todas las imágenes que conviven en cada uno de los paneles diseñados por Warburg presentan una misma *Pathosformel* que las explica y las liga entre sí a pesar de sus diferencias estéticas. Así, el aparente *collage* inconexo encuentra su sentido por las supervivencias que subyacen tras las imágenes que muestra.

El *Atlas* warburgiano es mucho más que una simple recopilación fotográfica. Como señala Buchloh (1999), es “un proyecto monumental que pretende reunir formas identificables de la memoria colectiva” (p. 122). Se trata de una especie de enorme archivo visual, un dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural a través imágenes que transmiten determinados *pathos* y que “funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (Guasch, 2011, pp. 24-25). En efecto, el propósito de Warburg era dejar en evidencia las huellas emocionales que permanecen en la memoria cultural y que quedan reflejadas en el arte de diferentes épocas mediante fórmulas de *pathos* que han perdurado en el tiempo.

No cabe duda de que un proyecto como el *Atlas Mnemosyne* es susceptible de percibirse como un mero montaje fotográfico, pero, en realidad, la elección de esta forma de presentar el material es la consecuencia lógica del pensamiento que lo alumbra. Los paneles del *Atlas* warburgiano no surgen de imponer una forma determinada (el fotomontaje) a un contenido concreto, sino que es el contenido —y, sobre todo, el pensamiento que lo sustenta— el que impone la forma. Como afirma Didi-Huberman (2009), “la ruptura warburgiana consiste, justamente, en haber *pensado el tiempo mismo como un montaje* de elementos heterogéneos” (p. 437). Por lo tanto, pese a su heterogeneidad, el proyecto de

Warburg presenta una enorme coherencia entre teoría y praxis, entre contenido y forma.

3.3 EL GESTO COMO FÓRMULA EXPRESIVA ENTRE LO NATURAL Y LO CULTURAL

El hallazgo de las *Pathosformeln* por parte de Warburg reside en su intento por traducir lo emocional a lo material de una obra artística. Esta traducción es posible a partir de la observación de cómo un estado mental se manifiesta físicamente en el cuerpo humano. El mecanismo es relativamente sencillo: si una emoción dada suele producir una cierta reacción corporal, cabe suponer que la plasmación gráfica de esa expresión del cuerpo puede desencadenar la misma emoción que la originó. El concepto warburgiano de *Pathosformel* sintetiza los componentes natural y cultural de los gestos expresivos para comprender su materialización en una obra artística. Si determinadas fórmulas de *pathos* sobreviven al tiempo no es solo porque los artistas han sabido copiar los modelos antiguos, sino también porque en los sucesivos contextos culturales no han desaparecido nunca de su memoria colectiva las improntas expresivas que encierran. Tal como señala Didi-Huberman (2009), algunas de las fórmulas patéticas que encontró Warburg plasmaban “un conflicto entre la naturaleza y la cultura, o, más exactamente, entre *manifestaciones* pulsionales y *fórmulas* simbólicas” (p. 211).

La parte cultural de una *Pathosformel* tiene algo de fingido y arbitrario, de escenificación y estilización de lo emocional. En este sentido, Schmelzer y Garcia (2018) se muestran tajantes al afirmar que “la autenticidad del afecto es siempre la autenticidad de su estilización, su dramaturgia, el nivel de credibilidad de su impostura” (p. 284). Estos autores, por tanto, desechan cualquier componente natural en la configuración de las fórmulas expresivas de las emociones y solo contemplan su vertiente teatralizada. Pero no cabe duda de que para que esa escenificación, para que ese fingimiento sea creíble, la estilización de un gesto debiera estar de alguna manera relacionada con una gestualidad emocional espontánea.

A lo largo de su vida, Warburg se afanó por entender el proceso que conduce de lo psíquico al gesto corporal y de ahí al gesto materializado en la imagen artística. El intercambio entre lo corporal y psíquico y la figuración del gesto no es algo exclusivo del pasado, sino que en la actualidad también se manifiesta en toda fórmula patética (Didi-Huberman, 2009, pp. 195-197). Como ya se ha señalado, Warburg veía en las *Pathosformeln* algo más que fórmulas simbólicas; veía en ellas una cierta “supervivencia de lo primitivo”. Por eso, las *Pathosformeln* no tienen nada de evolutivo; al contrario, aportan un punto de regresión de las imágenes artísticas más sofisticadas a estadios primitivos de expresión de las emociones (Didi-Huberman, 2009, p. 211).

3.4 EL GESTO DE LAMENTO

Cuando Warburg emprendió la búsqueda de una antropología del gesto en las obras de arte, se enfrentó a dos cuestiones opuestas: por un lado, a todo aquello relacionado con lo natural, con las pulsiones animales, con lo no histórico; y por otro, a todo lo simbólico y arbitrario que entraña la cultura. El estudio de Charles Darwin sobre las expresiones humanas y animales fue decisivo para conciliar estos dos extremos aparentemente irreconciliables pero imprescindibles en la concepción de la *Pathosformel* (Didi-Huberman, 2009, pp. 208-209).

Centrémonos ya en el caso del estado emocional de tristeza. En su trabajo, Darwin (1872) describe algunos de los gestos característicos del abatimiento: los músculos se aflojan, los párpados cuelgan, los labios, las mejillas y la mandíbula inferior descienden por su propio peso, las cejas toman con frecuencia una posición oblicua (Figura 1) y los extremos de la boca se dibujan hacia abajo (pp. 178-179). Darwin observa que este último rasgo “es tan universalmente reconocido como señal de estar bajo de ánimo, que es casi proverbial” (p. 179).

FIGURA 1. Oblicuidad de las cejas en la expresión de pena



Nota. Tomado de *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (p. 180), por C. Darwin, 1872, John Murray.

Otro estudioso de la fisonomía de las emociones fue Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875). Este investigador francés fue pionero en el uso de la estimulación eléctrica con fines clínicos y en la fotografía médica. En su obra *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862) analizó meticulosamente los movimientos de cada músculo facial implicado en la conformación de las distintas expresiones emocionales. El propio Darwin citó su trabajo y utilizó varias de sus fotografías. Según los estudios de Duchenne de Boulogne (1862), la expresión de tristeza y abatimiento se ve reflejada en un desplazamiento hacia abajo de las comisuras de los labios, provocada por el músculo triangular de los labios (Figura 2), y un descenso de la mirada (p. 45).

FIGURA 2. Músculo de la tristeza



Nota. Tomado de *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (lamina V, extracto), por G.B. Duchenne de Boulogne, 1862, Jules Renouard.

Pero, sin duda, la parte más interesante del trabajo de Duchenne, en lo que respecta a la expresión artística, es su estudio comparativo entre los resultados de sus propios experimentos y el modo en que el arte había plasmado esas mismas emociones. Duchenne de Boulogne (1862) quería mostrar que sus investigaciones tenían utilidad en diferentes campos, entre ellos, el artístico (p. 55). Así, Por ejemplo, analizó la expresión de la frente y de las cejas en varias imágenes de la Antigüedad clásica para comprobar si su representación se ajustaba a la gestualidad natural que había observado en sus pacientes. Finalmente, llegó a la conclusión de que las expresiones faciales de obras como el *Laocoonte* no son del todo fieles a las expresiones naturales, de acuerdo con sus estudios fisionómicos (pp. 109-110). No obstante, la falta de una fidelidad fisionómica extrema no impide apreciar que este tipo de gestualidad de las imágenes está muy ligada a la reacción natural del rostro. Se podría decir que el arte ha sublimado la expresión natural provocada por las emociones humanas.

4. LA EXPRESIÓN MUSICAL DE LA TRISTEZA

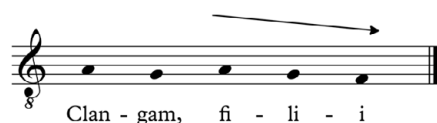
Como hemos visto, la tristeza provoca un tipo de gestualidad descendente en el rostro. Pues bien, la música occidental ha traducido dicha gestualidad en diseños melódicos descendentes para expresar la melancolía, la desolación o el dolor. De esta manera, a lo largo de la historia se ha ido conformando un tópico de lamento presente en muchas piezas musicales que tratan de transmitir tales emociones.

4.1 LOS PRIMEROS LAMENTOS MUSICALES

Los lamentos se remontan en la tradición medieval a los epitafios y los *planctus* latinos (o su versión en lengua provenzal: los denominados *planh*) que cantaban los trovadores, habitualmente para expresar la tristeza por la muerte de algún personaje famoso (Hoppin, 1991, p. 289). Otra forma de lamento que se desarrolló en Francia en paralelo a los *planctus* fue el *tombeau* instrumental. Los textos de algunos *planctus* de los siglos VII al IX aparecen recogidos en manuscritos, pero sus melodías o no están anotadas o se encuentran escritas mediante neumas adiaستمáticos, por lo que su transcripción resulta imposible.

El primer ejemplo conservado del que ha sido posible rescatar su melodía es el *Planctus cygni*, un lamento por la muerte de Carlomagno en el año 814. Este canto presenta un diseño melódico en el que los motivos descendentes adquieren un gran protagonismo (Hoppin, 1991, pp. 275-276). Su motivo inicial (Figura 3) dibuja un descenso de tercera que será recurrente a lo largo del *planctus*. En algunos momentos del texto incluso aparecen descensos de cuarta, subrayando la relevancia retórica de determinadas palabras (Mariani, 2017, p. 166).

FIGURA 3. Motivo inicial del *Planctus cygni* (s. IX)



Nota. Adaptado de *Improvisation and Inventio in the Performance of Medieval Music: A Practical Approach* (p. 166), por A. Mariani, 2017, Oxford University Press.

4.2 LA EXPRESIÓN DE LA TRISTEZA EN EL RENACIMIENTO: EL MODO FRIGIO

En el Renacimiento, los dibujos melódicos descendentes seguían siendo un recurso para reflejar un estado de aflicción. Los tetracordos descendentes, esto es, grupos ordenados de cuatro notas consecutivas en descenso melódico, resultaban especialmente efectivos en combinación con el modo frigio. Para los músicos de los siglos XV y XVI, la elección del modo de una composición era un aspecto crucial. Los teóricos de la época habían desarrollado un interés por la música de la Antigüedad griega y trataron de rescatar su sistema modal —en realidad, construyeron uno nuevo—. Así, cada modo traía consigo una determinada carga afectiva. Entre todos ellos, el modo III (también denominado “frigio”) estaba especialmente conectado con los sentimientos de ira, indignación y lamento. Para Gioseffo Zarlino, Por ejemplo, era un modo que conmovía hasta el llanto; para Nicola Burzio, en cambio, incitaba a la ira (Sabaino, 2005, p. 170).

El modo III (también el modo IV, denominado “hipofrigio”) tiene su nota final (*finalis*) en *mi* y eso le confiere una característica muy especial que lo distingue claramente dentro del sistema modal: el semitono

entre su primer y segundo grado (*mi-fa*). Esta circunstancia hace que en este modo las cadencias presenten una tendencia melódica a caer a la *finalis* desde la nota superior en lugar de la inferior, como suele suceder en otros modos. Ese gesto melódico *fa-mi* es, gracias al semitono descendente, una sencilla célula propensa a generar un afecto de tristeza. Bermudo (1555) afirma en su célebre tratado *Declaración de instrumentos musicales* lo siguiente: “si fuere una palabra triste deve poner un bmol” (folio 125). El resultado de ese “bmol” es la aparición de un semitono que antes no existía entre la nota en cuestión y la inmediatamente inferior.

Por todo lo anterior, la elección del modo frigio resultaba adecuada para la composición de elegías. Ciertamente, no es casual que muchos músicos del siglo XV lo utilizaran para sus lamentos (Elders, 1994, pp. 138-139). El gran compositor Josquin des Prez (*ca.* 1450-1521) sentía una gran predilección por este modo, y así lo demostró en varias de sus más importantes obras de claro afecto doliente, como el *Miserere*, las dos versiones de *De profundis* (a cuatro y a cinco voces), la célebre canción *Mille regretz* y su conmovedor motete-chanson *Nymphes des bois* (Cœurdevey, 2000, p. 57; Milsom, 2011, p. 433).

Esta última obra, también conocida como *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, fue compuesta en 1497 como una elegía tras la muerte del músico más célebre del siglo XV, Johannes Ockeghem (*ca.* 1410-1497). Tal como ha observado Cœurdevey (2000), una de las características de esta pieza es la notable presencia del tetracordo descendente, lo que le aporta un afecto de tristeza y duelo (p. 67).

En uno de sus episodios Josquin teje una textura polifónico-imitativa a partir de una estructura melódica construida como un engranaje entre un pentacordo y un tetracordo descendentes (Figura 4). Josquin combina estos elementos de tal manera que se produce una secuencia de intervalos de tercera descendente muy original. No cabe duda de que el compositor quiso poner lo mejor de su arte y de su capacidad expresiva para este momento, puesto que se trata del episodio donde el texto invoca al propio Josquin y a otros tres músicos célebres de la época (Brumel, Pierchon —más conocido como Pierre de La Rue— y Compère) para llorar la muerte de Ockeghem. La combinación de una estructura

melódica descendente, el modo frigio y una serie encadenada de saltos de tercera sin duda logran un efecto impactante.

FIGURA 4. Estructura melódica descendente en *Nymphes des bois* de Josquin des Prez

The image shows a musical score for the piece 'Nymphes des bois' by Josquin des Prez. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'Jos - quin, Bru - mel, Pier - chon, Com - pè - re.' A red bracket above the first staff is labeled 'pentacordo descendente' and spans the first five notes. A blue bracket below the first staff is labeled 'tetracordo descendente' and spans the last four notes. Green arrows point to the descending intervals in the Tenor staff.

Fuente: elaboración propia

4.3 LA CONSOLIDACIÓN DEL TETRACORDO DESCENDENTE COMO TÓPICO DE LAMENTO

Un tetracordo descendente en modo frigio (Por ejemplo, *la-sol-fa-mi*) produce la secuencia interválica tono-tono-semitono. En época barroca esto se corresponde con la sucesión de los grados I-VII-VI-V en el modo menor. Fue en el siglo XVII cuando este tetracordo menor descendente empezó a convertirse en un verdadero “emblema del lamento” (Rosand, 1979, p. 346).

El *Lamento della ninfa* de Claudio Monteverdi (1567-1643), publicado en el octavo libro de madrigales (1638), supuso un punto clave en este sentido, al estar enteramente construido sobre un bajo ostinato formado por un tetracordo descendente (Figura 5). Monteverdi logra desplegar todas las posibilidades dramáticas inherentes a este sencillo elemento. Como señala Rosand (1979), “en su incansable descenso, su gravedad, el motivo ofrece una analogía de la obsesión, perceptible como una expresión de sufrimiento sin esperanza” (p. 350).

FIGURA 5. Tetracordo descendente en el *Lamento della ninfa* (1638) de C. Monteverdi

The image shows a musical score for the 'Lamento della ninfa' by Claudio Monteverdi. It features five staves: Canto, Tenor 1, Tenor 2, Basso, and Continuo. The lyrics are: 'A-mor A-mor Di-ce-a il ciel mi-ran-do il piè fer-mò'. The Continuo part shows a descending tetrachord (A-B-A-B) marked with a bracket and the text 'tetracordo descendente'.

Fuente: elaboración propia

4.4 EL LAMENTO BARROCO: EL *PIANTO* Y EL *PASSUS DURIUSCULUS*

Las óperas de Francesco Cavalli (1602-1676) aportan numerosas muestras de lamentos basados en el ostinato del tetracordo descendente. Sin embargo, Cavalli no suele emplearlo de manera tan estricta como Monteverdi en el *Lamento della ninfa*, sino que opta por variar su fisonomía. Una de sus modificaciones más interesantes es la variante cromática (Figura 6), donde todo el recorrido descendente se hace por semitonos.

FIGURA 6. Variante cromática del tetracordo en la ópera *Egisto* (1643) de F. Cavalli (acto II, escena sexta)

The image shows a musical score for the 'Lamento della ninfa' by Francesco Cavalli. It features a single staff in bass clef with a 3/2 time signature. The notes are: A, B, A, B, A, B, A, B, A. A blue arrow labeled 'descenso cromático' points from the first A to the last A. A red bracket below the notes is labeled 'tetracordo descendente'.

Nota. Adaptado de “The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament” (p. 355), por E. Rosand, 1979, *The Musical Quarterly*, 65(3).

Un ejemplo celeberrimo de esta versión cromática del tetracordo descendente es el “Lamento de Dido” de la ópera *Dido y Eneas* (ca. 1689) de Henry Purcell (1659-1695). El compositor inglés cimienta la pieza sobre un ostinato en el bajo continuo que incluye un descenso cromático

a partir de la estructura del tetracordo *sol-re* (Figura 7). Sobre esta línea del bajo emerge la melodía doliente de Dido en uno de los cantos más sobrecogedores de la historia de la música.

FIGURA 7. Variante cromática del tetracordo en el “Lamento de Dido” de H. Purcell

The image shows a musical score for the 'Lamento de Dido' by Henry Purcell. It consists of two staves: the top staff is for the soprano (Dido) and the bottom staff is for the continuo (bass). The Dido staff has the lyrics: "When I am laid, am laid in earth, may my wrongs create". The Continuo staff shows a descending chromatic tetrachord (sol-re) highlighted with a red bracket and labeled "tetracordo descendente". A blue arrow labeled "descenso cromático" points from the first note of the tetrachord to the second note.

Fuente: elaboración propia

A lo largo de los siglos XVII y XVIII el tetracordo descendente, en sus versiones diatónica o cromática, se consolidó como un tópico de lamento. Un tópico que, además, proporcionaba la base para una estructura armónica y contrapuntística que potenciaba los afectos de tristeza y dolor. En este sentido, Caplin (2014) sostiene que el tópico del lamento se distingue de la mayoría de los tópicos precisamente por estar ligado a un esquema armónico característico (pp. 415-417).

Un buen ejemplo de esta conexión íntima entre el aspecto melódico y el soporte armónico de un lamento se produce en el “Crucifixus” de la *Misa en si menor* de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Bach utiliza un ostinato cromático descendente en el bajo continuo como base armónica sobre la que va presentando las distintas voces del coro (Figura 8). En la tercera nota de cada voz se produce una apoyatura que choca abruptamente con la armonía. La estrategia es simple: cada línea del entramado polifónico desciende un tiempo de negra más tarde que el bajo continuo, provocando de este modo una tensión armónica y su consiguiente resolución. Se crea así lo que el musicólogo Hugo Riemann llamaba “el suspiro Mannheim” (Monelle, 2000, pp. 17 y 67), pero que, en realidad, puede rastrearse en un repertorio muy anterior al de los compositores de la Escuela de Mannheim del siglo XVIII.

FIGURA 8. Apoyaturas sobre un bajo cromático en el “Crucifixus” de la Misa en si menor de J. S. Bach

The image shows a musical score for the Crucifixus from the Mass in B minor by J.S. Bach. It consists of five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Continuo. The lyrics "Cru - ci - fi - xus" are written below the vocal staves. The Continuo staff features a chromatic descending line. Annotations include "pianto" above the Soprano staff, "ap." and "res." with arrows pointing to notes in the Soprano and Alto parts, and "descenso cromático (passus duriusculus)" in red below the Continuo staff. Blue arrows point to specific notes in the vocal parts.

Fuente: elaboración propia

Efectivamente, el descenso melódico de segunda menor que se produce entre la apoyatura y su resolución (Por ejemplo, *do-si* en la soprano y *fa-mi* en el alto de la Figura 8) es otro motivo característico que ha representado el lamento desde el siglo XVI, convirtiéndose en un verdadero signo icónico del llanto (Monelle, 2000, p. 17). Según Monelle (2000), “la asociación de este motivo con el *pianto*, la idea del llanto, parece estar lo suficientemente implantado en el repertorio antiguo como para que podamos asumir que en su origen se escuchaba como un icono literal” (p. 68). La regla del teórico renacentista Bermudo (1555) mencionada anteriormente que exige poner un bemol cuando la palabra es triste busca precisamente la formación de un intervalo descendente de semitono en la línea melódica; en definitiva, busca provocar ese *pianto*. El hecho de que Bermudo —un importante teórico del siglo XVI— impusiera tal regla refleja claramente que este sencillo motivo musical estaba ya incorporado en el lenguaje de los compositores de la época como un elemento expresivo de tristeza.

La versión cromática del tetracordo descendente está además directamente ligada a una figura retórica bien conocida en el repertorio barroco: el *passus duriusculus*. Este término —que podría traducirse como “paso duro”, probablemente en relación con la “dureza” armónica

que provoca el cromatismo— procede del *Tractatus compositionis augmentatus* (1648-49) de Christoph Bernhard (Monelle, 2000, p. 73). Aunque hay musicólogos que niegan que su evocación dolorosa sea universal, Monelle (2000) considera que “en la práctica su significado es casi siempre disfórico” (p. 74). Puesto que el *passus duriusculus* no deja de ser una serie continua intervalos de segunda menor, podría verse como una cadena de *pianti*, lo que Monelle (2000) denomina de manera muy poética “una infinidad de lamentos” (p. 73). Además, parece claro que autores como Purcell o Bach asociaron el *pianto* con el *passus duriusculus* (Monelle, 2000, pp. 68-69). No cabe duda de que Bach fue plenamente consciente de su poder expresivo al emplearlo en uno de los momentos cruciales de su misa, el “Crucifixus”. El resultado es ciertamente impactante; casi puede oírse el llanto de los testigos de la crucifixión de Cristo.

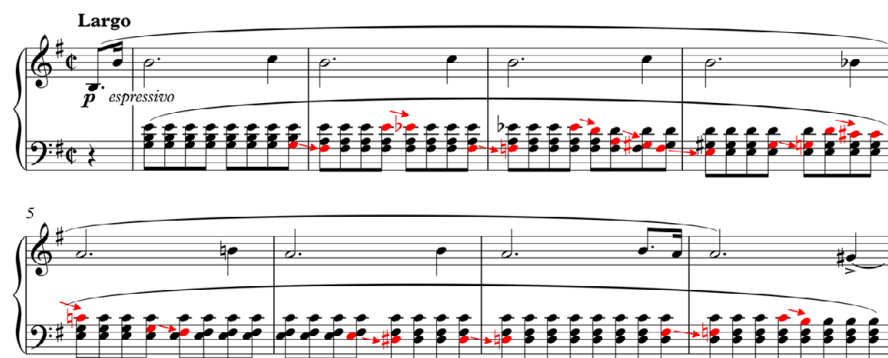
4.5 EL LAMENTO EN EL ROMANTICISMO MUSICAL

La gran influencia de Bach sobre generaciones posteriores se puede rastrear también en relación con este tópico de lamento. Así, Por ejemplo, Biamonte (2012) ha encontrado una clara conexión entre el “Crucifixus” de la *Misa en si menor* de Bach, el *Preludio en mi menor*, op. 28, n.º 4 de Chopin y el *Preludio en mi menor*, op. 11, n.º 4 de Scriabin: las tres piezas están en *mi menor* y comparten el mismo diseño descendente del bajo junto con los elementos típicos de suspiro (apoyaturas y retardos).

Analicemos el caso de Frédéric Chopin (1810-1849). En efecto, el genial compositor polaco emplea unos recursos muy similares a los de Bach en su *Preludio en mi menor*, op. 28, n.º 4 para piano (Figura 9). La originalidad de Chopin reside en haber logrado crear una secuencia armónica claramente romántica tomando la esencia del *passus duriusculus* barroco. El *pianto* es plenamente visible en la melodía de la mano derecha, pero lo más interesante es cómo una sucesión de llantos queda inserta en el entramado armónico de la mano izquierda. Cada uno de los acordes modifica una nota (excepcionalmente, dos) con respecto al acorde anterior, bajándola medio tono (ocasionalmente, un tono entero) mientras que las demás notas permanecen inalteradas. Poco a poco

todo el conjunto se va sumiendo en un registro más grave. El resultado es una música profundamente melancólica. Chopin consigue así crear una pieza que “llora” tanto en lo melódico como en lo armónico.

FIGURA 9. Secuencia de lamentos en el Preludio en mi menor, op. 28, n.º 4 de F. Chopin



Fuente: elaboración propia

Richard Wagner (1813-1883) creó un complejo entramado de *leitmotifs* para su tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*). En ellos volcó muchos de los tópicos musicales heredados de épocas pasadas, fórmulas que le resultaron útiles para construir esos pequeños motivos musicales asociados a los distintos personajes, objetos, lugares y emociones que transitan sus dramas musicales.

En la primera ópera del ciclo, *Das Rheingold* (*El oro del Rin*), aparece el *leitmotiv* asociado a la aflicción cuando Alberich, el rey de los Nibelungos, se lamenta tras ser rechazado por las tres ondinas que custodian el oro del Rin. Se trata sencillamente de dos notas formando un intervalo de segunda menor descendente (Figura 10). Nuevamente nos encontramos con el motivo del *pianto*, el tópico de lamento por excelencia. A partir de este sencillo *leitmotiv* se forman otros a lo largo de la tetralogía wagneriana, como el *leitmotiv* de la esclavitud, que representa el penoso estado de los enanos sometidos al yugo del malvado Alberich.

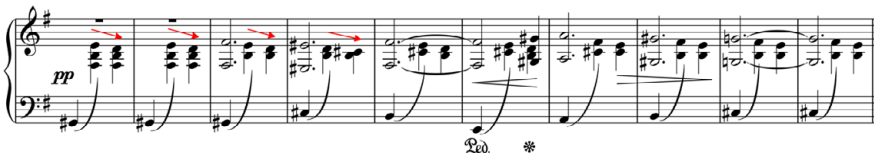
FIGURA 10. Leitmotiv de la aflicción en *El anillo del Nibelungo* de R. Wagner



Nota. Tomado de *The Oxford History of Western Music, Music in the Nineteenth Century* (ex. 10-2p), por R. Taruskin, s.f., Oxford University Press, <https://bit.ly/3ma46Hz>

A principios del siglo XX, aunque con una estética todavía romántica, el compositor finlandés Jan Sibelius (1865-1957) compuso *Kuolema* (*La Muerte*), una pieza sinfónica concebida como música incidental para una obra de teatro homónima de Arvid Järnefelt. En uno de sus seis movimientos, titulado *Vals triste*, Sibelius se sirvió del motivo del llanto para construir el típico acompañamiento de vals, incorporándolo en el segundo y tercer tiempo de cada compás (Figura 11).

FIGURA 11. Motivo de lamento en el *Vals triste* de J. Sibelius



Fuente: elaboración propia

4.6 EL LAMENTO EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Para acabar con este recorrido por distintas épocas tomemos una obra del compositor español José María Sánchez-Verdú (*1968), uno de los músicos contemporáneos más reconocidos en el panorama internacional. Su *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, compuesta en 2001 para coro y tres instrumentistas, está basada en la pieza homónima de Josquin des Prez analizada anteriormente (Figura 4). Sánchez-Verdú crea una obra intertextual a partir de materiales del pasado musical.

Como sucede en la *déploration* de Josquin, la pieza de Sánchez-Verdú está plagada de motivos melódicos descendentes, aunque el compositor consigue construir sus propios gestos de lamento con una estética claramente contemporánea. A veces, los descensos se presentan de manera muy esquemática mediante *glissandi*. Pero más interesantes resultan los

episodios donde las voces del coro descienden por cuartos de tono en lugar de semitonos. Así, Sánchez-Verdú elabora su propia versión microtonal del *passus duriusculus* (Figura 12). Ya sea mediante *glissandi*, semitonos o cuartos de tono, el gesto melódico descendente permanece, al igual que su carácter afectivo.

FIGURA 12. *Passus duriusculus microtonal en la Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem (2001) de J. M. Sánchez-Verdú*

Soprano

mais tous-jours suis en tri-bu-la-ti-on

passus duriusculus microtonal

Nota. Edición propia a partir del manuscrito de J. M. Sánchez-Verdú (partitura inédita).

5. CONCLUSIONES

Las obras musicales analizadas presentan discursos narrativos muy variados, pero todas ellas contienen un sustrato emocional semejante. El relato de desamor en el *Lamento della ninfa* de Monteverdi nada tiene que ver con la historia de la crucifixión de Cristo, pero la emoción que quiere transmitir Monteverdi con su madrigal es la misma que pretende Bach con su “Crucifixus”. El canto desolado de Dido ante su inminente muerte o el canto de Alberich al ser rechazado en un juego de seducción tienen una profundidad dramática ciertamente muy dispar, pero un mismo sentimiento aflige a ambos personajes y tanto Purcell como Warner recurren a un mismo gesto melódico esencial para expresar dicha aflicción. La *Déploration* de Sánchez-Verdú difiere lógicamente en su exterioridad estética con la de Josquin —cinco siglos separan ambas obras— pero una misma materia emocional transita por ellas. Las soluciones técnicas que cada compositor ha encontrado para plasmar una misma emoción son diversas, de acuerdo con su tiempo histórico, pero todas nacen de un gesto musical común que se erige, así como una verdadera fórmula expresiva de la tristeza.

En efecto, la música occidental parece haber hallado en el tópico de lamento una manera de traducir a su lenguaje la emoción de la tristeza.

Ya sea bajo la forma de un simple semitono, de un tetracordo, del *passus duriusculus* o de un descenso microtonal, estamos en esencia ante un mismo gesto melódico descendente que conecta con la gestualidad expresiva humana propia de la tristeza. Se podría decir que, en sentido warburgiano, ese gesto descendente se revela como una verdadera *Pathosformel*, una fórmula que materializa el *pathos* propio del lamento. Y, como cualquier *Pathosformel*, este gesto musical puede surgir en tiempos diferentes y no necesariamente continuos; puede manifestarse de manera ostensible en una época determinada y luego desaparecer para reaparecer más adelante. Esa es la esencia del *Nachleben* de Warburg, esa es la naturaleza discontinua y escurridiza de las supervivencias.

La aparición de una *Pathosformel* en momentos diferentes de la historia no debe entenderse como una imitación de una supuesta fórmula original, sino como el síntoma de una supervivencia emocional que ha encontrado una fórmula idónea para materializarse en el arte. La emoción que el ser humano experimenta ante una circunstancia triste es igual ahora que en el pasado, aunque puedan variar los modos externos de manifestarla. Asimismo, lo que provoca la tristeza puede variar mucho en cada caso, pero la sensación de pena resultante es invariable. De manera análoga, el hecho de que la misma *Pathosformel* de lamento se haya plasmado a lo largo de la música de diferentes maneras es tan solo la muestra de que cada época ha logrado materializarla mediante las técnicas compositivas acordes con su propia estética. Sin embargo, en esencia el gesto es el mismo, la fórmula se repite.

Todos los ejemplos musicales mostrados tendrían cabida en un imaginario panel musical de la tristeza, a la manera del *Atlas* de Warburg. Composiciones como *Nymphes des bois* de Josquin, el *Lamento della ninfa* de Monteverdi, el “Lamento de Dido” de Purcell, el “Crucifixus” de Bach, el *Preludio en mi menor* de Chopin, el *Vals triste* de Sibelius o la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú podrían perfectamente compartir espacio con el panel dedicado a la expresión del sufrimiento que Warburg confeccionó para su *Atlas Mnemosyne*. Todas estas obras de arte comparten una misma *Pathosformel*,

lo cual significa que todas ellas nacieron bajo un impulso creativo similar: la sublimación expresiva de la tristeza.

El lamento como fórmula afectiva (*Pathosformel*) superviviente durante tantos siglos en la música occidental es el reflejo de una supervivencia emocional más profunda que conecta presente y pasado. La tristeza, al igual que otras emociones básicas, nos explica como seres humanos más allá de una época concreta: los que lloramos en el presente somos en esencia los mismos seres humanos que lloraron en el pasado y los mismos que llorarán en el futuro.

6. REFERENCIAS

- Agamben, G. (2007). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En *La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias* (pp. 157-187). Adriana Hidalgo.
- Antacli, P. (2012). Aby Warburg: De psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas. *Estampa*, 11(1), 57-67. <https://bit.ly/3mdGFwX>
- Bermudo, J. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Taller de Juan de León.
- Biamonte, N. (2012). Variations on a Scheme: Bach's "Crucifixus" and Chopin's and Scriabin's E-Minor Preludes. *Intégral*, 26, 47-89. <http://www.jstor.org/stable/23629590>
- Buchloh, B. H. D. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 88, 117-145. <https://doi.org/10.2307/779227>
- Caplin, W. E. (2014). Topics and Formal Functions: The Case of the Lament. En D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 415-452). Oxford University Press.
- Careri, G. (2003). Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire. *L'Homme*, 165, 41-76. <https://doi.org/10.4000/lhomme.198>
- Cœurdevey, A. (2000). Josquin des Prés, Nymphes des bois, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem: de l'étude des sources à l'analyse. *Musurgia*, 7(3/4), 49-81. <https://www.jstor.org/stable/40567129>
- Darwin, C. (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. John Murray.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Duchenne de Boulogne, G. B. (1862). *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Jules Renouard.

- Elders, W. (1994). *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*. E. J. Brill.
- Forster, K. W. (2005). Introducción. En A. Warburg, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 11-56). Alianza.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal
- Hoppin, R. H. (1991). *La música medieval*. Akal.
- Mariani, A. (2017). *Improvisation and Inventio in the Performance of Medieval Music: A Practical Approach*. Oxford University Press.
- Milsom, J. (2011). Analysing Josquin. En R. Sherr (Ed.), *The Josquin Companion* (pp. 431-484). Oxford University Press.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press.
- Rosand, E. (1979). The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. *The Musical Quarterly*, 65(3), 346-359.
<https://doi.org/10.1093/mq/LXV.3.346>
- Sabaino, D. (2005). “Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre”: ancora su teoria e prassi dell’ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi). En A. Chegai y C. Luzzi (Eds.), *Petrarca in musica: Atti del Convegno Internazionale di Studi: VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004* (pp. 155-202). Libreria musicale italiana. <https://bit.ly/3gjEXXb>
- Schmelzer, B. y Garcia, M. (2018). *Time Regained: A Warburg Atlas for Early Music*. MER Paper Kunsthalle.
- Taruskin, R. (s.f.). *The Oxford History of Western Music, Music in the Nineteenth Century*. Oxford University Press. <https://bit.ly/3ma46Hz>
- Warburg, A. (2005a). Durero y la Antigüedad italiana. En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 401-407). Alianza.
- Warburg, A. (2005b). El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli: Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano. En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 74-87). Alianza.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.