

Iconografía y teología del poder. El Palazzo Schifanoia y los gestos liminales de la modernidad

Iconology and Theology of Power. The Palazzo Schifanoia and the liminal gestures of Modernity

Angelo Narváez León

Universidad Católica Silva Henríquez (Chile), Chile

angelo.narvaez.l@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7320-6905>

Recepción: 01 Febrero 2023

Aprobación: 01 Mayo 2023



Acceso abierto diamante

Resumen

A fines del siglo XV convergen múltiples experiencias de orden global que contribuyeron a producir una imagen de mundo específica tradicionalmente asociada al recorrido complejo de la modernidad. En este espacio de convergencias global y diferenciado, la Addizione Erculea de 1492 cumple ella misma una función de expresión de conflicto en la transformación del espacio público y de la representación iconográfica del poder hasta entonces vinculado con los frescos del Pallazo Schifanoia. En este artículo analizaremos esa transferencia, sus continuidades y discontinuidades, poniendo especial énfasis en la historia urbana como diálogo con las tensiones entre las nociones teológicas de *civitas dei*, *civitas deorum* y *città* que surgen con su propia conflictividad en la tendencia a la producción de un espacio abstracto de administración del poder en la modernidad.

Palabras clave: Ciudad, Modernidad, Teología, Iconografía, Renacimiento.

Abstract

At the end of the fifteenth century, multiple experiences of a global order converge that contributed to producing a specific world image traditionally associated with the complex path of modernity. In this global and differentiated space of convergences, the Addizione Erculea of 1492 itself fulfills a function of expressing conflict in the transformation of public space and of the iconographic representation of power until then linked to the frescoes of Pallazo Schifanoia. In this article we will analyze this transfer, its continuities and discontinuities, placing special emphasis on urban history as a dialogue with the tensions between the theological notions of *civitas dei*, *civitas deorum* and *città* that arise with their own conflict in the tendency to produce an abstract space of power administration in Modernity.

Keywords: City, Modernity, Theology, Iconography, Renaissance.

1. Introducción: Ferrara y los contornos de la modernidad

El mosaico de imágenes que compone la idea general de un origen de la modernidad tiene tantos matices como perspectivas; según la posición de Fredric Jameson, *la* modernidad carece de un punto de entrada (y de salida) preciso si se piensa como un momento específico y representativo de la idea de mundo.^[1] Ese problema se multiplica, virtualmente *ad infinitum*, si se piensan por sí mismos o a la vez los orígenes posibles que signan los relatos de la filosofía, las ciencias, la economía, la política institucional o cualquier sistema de referencias epistemológicas y simbólicas que se sitúen en el contexto del presente como una lógica de la transformación. Sin embargo, otra lectura posible sugiere Jameson, es pensar *una* modernidad como un momento o punto de inflexión en el que convergen con algún grado diferencial de autonomía relativa diferentes trayectorias narrativas que se configuran desde los márgenes de una idea concreta de mundo.

Teniendo ese aspecto en consideración, un hito o una fecha no tienen necesariamente el mismo sentido si se considera desde una perspectiva cercana a la historia de la filosofía que si se considera desde los criterios de la historia económica; por supuesto, lo mismo sucede con dos perspectivas epistemológicas de o sobre un mismo proceso. La imagen general de una fecha, por ejemplo 1492, evoca un conjunto de sentidos significativos pero también contradictorios: desde las críticas a la idea del descubrimiento y la conquista como proceso civilizatorio a las nociones contemporáneas institucionales del encuentro de dos mundos, desde en análisis de una inflexión ecológica a la conformación del sentido subjetivo del sujeto moderno europeo o americano, y desde las trayectorias migrantes de las comunidades sefardíes y el surgimiento de la narrativa de la reconquista, cada una de estas imágenes y relaciones adquiere un ritmo propio que involucra implícita o explícitamente a las demás; no porque las explique, sino porque las evoca desde un lugar de las convergencias de sentidos. Nuestro interés en las páginas siguientes está precisamente en una de las aristas que, por coincidencia o no, comparte el sentido simbólico de una fecha específica.

En 1492 comienza la ampliación de la fortificación de Ferrara en el valle noreste del Po; la proyección, a cargo de Biagio Rossetti, no solo amplía los márgenes militares de la ciudad, sino que circunscribe dentro de la fortificación una nueva lógica de diseño urbano y de tránsito comercial que en los siglos posteriores se transformará en modelo y norma, especialmente durante el siglo XIX, pero también en los daderos coloniales de comienzos del siglo XVI. Que los cartógrafos informales de la conquista hayan conocido a no los planos de Rossetti (en principio, al menos improbable), sugiere incluso con más fuerza una transformación policéntrica de la idea de espacio en los momentos liminales de una modernidad global.^[2] Las líneas rectas, las avenidas convergentes en noventa grados, la administración política centralizada, el vuelco de los simbolismos de los interiores a las fachadas y en general la transformación del espacio público como símbolo del poder institucional y de la transformación de la administración del poder político, cultural y económico, tienen en Ferrara un momento de encuentro momentáneo, casi circunstancial, que modifica tanto la idea de diseño como el sentido de una realidad que oscila entre formas de trascendencia y de secularización que confunden sus fronteras. En estas páginas, esa convergencia está representada por la confrontación constante entre tres dimensiones: la *civitas dei* católica, la *civitas deorum* tardo-gótica y la *città* moderna que se distinguen y confunden en el Renacimiento italiano del *Quattrocento* y *Cinquecento* como expresión de una modernidad todavía ambigua y exploratoria.

El interés por abordar un momento del recorrido de la modernidad a partir de una experiencia específica, en este sentido, no guarda relación directa con la justificación de un *locus* representativo como con el ejercicio de reconstrucción de trayectorias a momentos inconclusos de la idea de mundo que comienza a perfilarse con ángulos diferentes durante el siglo XV. En este contexto, analizar las disputas iconográficas como experiencias simbólicas del poder en el espacio público de Ferrara, puede contribuir a hilar diálogos posibles con los debates contemporáneos sobre los límites de la modernidad.

2. Ferrara, *civitas dei / civitas deorum*

Ferrara, la ciudad de Ariosto y el *Orlando furioso*, adversaria intermitente de Venecia y Padua por el control del Véneto, es a fines del siglo XV el escenario evanescente (en el sentido que Fredric Jameson le da al término)^[3] de una teología política que signa el paisaje urbano con una conciencia de mundo que adquiere ritmo propio durante el recorrido ambiguo de la modernidad. Los lenguajes materiales y simbólicos de la ciudad comienzan a entrelazarse en un diálogo de tensiones como una inflexión policéntrica y en movimiento, y los márgenes del espacio urbano se desdibujan en las teologías del poder. La pretensión hegemónica de la “gloriosísima *civitas dei*, peregrina entre los impíos”,^[4] el sincretismo semita tardo-gótico de la *civitas deorum* y la irrupción de la razón cartográfica de la *città* renacentista, se disputan con márgenes imprecisos el sentido de la providencia, que en el imaginario de Crisipo “administra el universo por la utilidad, y nada se le escapa”.^[5]

La providencia como lógica de la administración, o como dice Agamben, la providencia como economía,^[6] tiene en esa disputa una oscilación de sentido para los *fili dei* que se personalizan, de una parte, en la revelación de la *imago dei* como principio misionero y peregrino de la civilización colonial, y de otra, en la rebelión del *hostes dei* como dominación abstracta de la modernidad. A diferencia del Edicto de Granada, que expresa a la vez la conquista peregrina y la reconquista metropolitana, haciendo coincidir en una misma gramática la otredad de la oscilación entre la *civitas dei* y la *civitas deorum* representando Techotitlán como “la gran ciudad de muchas mezquitas”,^[7] la transformación de 1492 en Ferrara impulsa como forma liminal la fundación de la *città*.

En el relato aristocrático de Sambin de Norcen, el “cuadro desolador” de Ferrara a fines del *Trecento* aparece como un “campo deshabitado” análogo al espacio precolonial que adquiere su sentido en la realidad por la épica de la peregrinación. Frente al *horror vacui*,

surge la conciencia del esfuerzo humano continuo y pormenorizado que puede hacer del territorio nuevamente algo productivo donde se afirma la decidida voluntad estense de subvertir la nefasta tendencia que, con el paso de un siglo de pestilencia y hambruna, había conducido al anegamiento progresivo.^[8]

Las obras renovación inauguradas por Niccolò que continúan cada duca de la corte d’Este, transforman Ferrara en una *urbs* y en una escuela estética que, en el subtexto, desplaza a la *orbs* de la barbarie la irresponsabilidad prehistórica y la incapacidad civilizatoria de los campesinos del Véneto.

De manera análoga a la escena idílica de la transformación de los pantanos en jardines, a fines del *Quattrocento* las “arterias monumentales” de la modernidad se filtran por los contornos de la fortificación.^[9] En el paisaje de Ferrara la revelación de la imagen transita entre la influencia de Brunelleschi y el plano de Biagio Rossetti, donde la ampliación de 1492, de la que podrían haber tenido noticia o no los cartógrafos informales de la conquista, contrae dos escenas que pueden entenderse como una contradicción, pero también como un ensayo de economía política. Con el damero surge un juicio mágico, un “cuasi-acuerdo que establece, prejudicativamente, que el signo crea la cosa, la parte el todo, la palabra el acontecimiento”,^[10] y en este caso, el gesto liminal al territorio. Especialmente en los espacios coloniales, el juicio mágico coincide con la forma *a priori* que sugiere Mauss, ahí el juicio no solo antecede a la experiencia de la historia, sino que la posibilita en su forma colonial. Sin embargo, con sus diferencias, en la subsunción de los modelos urbanos tenochca y medieval, la tensión espacial no oscila únicamente entre la presencia *activa* y la ausencia pasiva, sino también en la repetición e insistencia de la cotidianidad reprimida que la razón instrumental y cartográfica (y mágica) no logra borrar por completo. La astrología ferrarese como concepto apela a esas huellas mnémicas de los símbolos, los templos y los rituales como espacios residuales de las teologías asimiladas o recluidas que resisten la fuerza de la anticipación del juicio mágico de la modernidad.

En la subversión del espacio estense, la traza italiana de la fortificación se abre al sur con el tramo Borsod'Este y al norte con la Addizione Erculea que, como expresión del carácter providencial de la nueva *mathesis universalis*, se proyecta mediante límites y contornos que la economía urbana termina de construir solo a mediados del siglo XX en el horizonte de un presente eterno y en suspenso. Como la “tierra desnuda y vacía” del *Génesis* y de la colonia, la Addizione Erculea funda con un gesto mágico la totalidad de un territorio que la creación de los *filius dei* revela en el tiempo de peregrinación de la *civitas dei*. Con la urbanización posterior en el plano trazado por la Addizione, la ciudad de Rossetti emula una *tabula rasa* de la experiencia urbana; y como toda ontología, el espacio de Rossetti no impone el qué sino el cómo de la experiencia anticipando los modos de la vida cotidiana por la providencia.^[11]

Los nueve kilómetros de fortificación necesarios para mantener Borsod'Este y la Addizione dentro de Ferrara, le dan a la ampliación un sentido de norma y experimentación a escala. En *Utopía*, Thomas More sigue el modelo de Rossetti para pensar el plano de Amaurota como paisaje de las pulsiones coloniales de la modernidad. El sueño de la prosperidad imana migraciones mediante la transferencia concreta del deseo de Ariosto por la Ferrara estense que transforma “los pantanos en campos fértiles” y que, cubierta de “fosos y muros”, se “embellece con templos y palacios, plazas, teatros y todo tipo de lujos”.^[12] Como Ferrara, Amaurota es la experiencia del excedente en todas sus formas, como acumulación y sobrepoblación; adelantándose tres siglos a la demografía malthusiana, la sobrepoblación produce la fundación de colonias “con ciudadanos reclutados de cualquier ciudad” de Utopía, que se rigen “según las leyes utopianas, no sin antes proponer a los indígenas la posibilidad de convivir con ellos”; los colonos, “asociados con los que aceptan, quedan fácilmente integrados por las mismas instituciones y costumbres en beneficio de ambos”. La pulsión colonial adscribe al delirio épico de la asimilación metropolitana y a la acumulación originaria permanente, porque gracias a las instituciones “los colonos logran transformar una tierra que parecía miserable y maldita en abundante para todos”. Una modernidad utópica y severa, pero justasigue Moro, donde si los colonos “encuentran gente que se niega a vivir bajo sus leyes, la arrojan fuera de la zona que han ocupado, y hacen la guerra a la que oponen resistencia”, negándole los placeres infinitos del jardín colonial metropolitano.

En la nostalgia por la vida cotidiana intramuros se confunden las tensiones entre la expansión y el retorno de los colonos a la escena metropolitana, seguros de preferir “dejar morir las colonias, antes que ver desaparecer una sola de las ciudades de la Isla”,^[13] donde germinan las imágenes útiles de las proximidades afectivas de la identidad imaginada y católica de la teología política de la *civitas dei*. La Isla–Ferrara circunscribe el centro de la identidad cultural metropolitana para el antiguo adversario, el “león alado” veneciano, que ahora representa *post bellum* un “ejemplo de justicia” en comparación con los “actos crueles e inhumanos de los tártaros, los turcos y los moros”, infieles y heréticos, ajenos al idilio de Ariosto,

Gente hispana, gente de Francia,
dense la vuelta, suizos, sigan su camino,
alemanes, busquen colonias más dignas,
que todo lo que buscan aquí ya es de Cristo
Si cristianísimos es lo que desean ser,
y entre ustedes se llaman católicos,
¿por qué expulsan a los hijos de Cristo?
¿por qué les despojan los bienes?

¿por qué no regresan al Jerusalén,
 que les arrebataron los renegados?
 ¿por qué en Constantinopla y el mundo
 las mejores tierras son del turco inmundo?
 España, ¿no tienes África más cerca;
 no te ofende más que Italia?^[14]

En el entramado político de la expansión de Ferrara, la planificación de la *città* irrumpe en los márgenes de la supervivencia de la *civitas dei* como lenguaje teológico de la villa medieval, a la vez que en la revelación se confunden los límites de uno y otro lado de la *strada della Giovecca* que proyecta Rossetti como frontera secular interna de la fortaleza ferrarese y como traducción de un ejercicio peregrino de modernización. *My Last Duchess*, que Robert Browning dedica a la ciudad estense, evoca implícitamente ese límite ambiguo del plano y la *strada della Giovecca*,

Ahí cuelga mi última Duquesa en la pared,
 Observando, como si viviera. Llamo a
 Esa pieza una maravilla; las manos de Frà Pandolf
 Trabajaron sin cesar un día, y ahora mira desde ahí.

Para las interpretaciones que ven en el cuadro de Frà Pandolf una referencia a cartas eróticas perdidas de Tasso, la imagen del Alfonso II d'Este aparece como la norma de la visibilidad en el espacio público del Cinquecento. Cuando Tasso confiesa sentirse tan “merecedor de los castigos por las faltas”, como “agradecido por el perdón”, le solicita al duca “para liberare y curarme, me permita volverme monje”.^[15] Siguiendo la misma pulsión redentora otro Pandolfo, Alessandro, se recluye en un monasterio capuchino para evitar los castigos por pretender a Eleanora di Toledo; finalmente, el último Pandolfo, Malatesta, *condottiero* de la defensa de Ferrara contra el “león alado” veneciano en las Guerras italianas, muere encerrado en un monasterio en Roma bajo los protección distante de la familia estense. En los tres casos hay un motivo, una historia gestual para la que la reclusión indica un retorno al espacio paterno cerrado del ducado, pero también insinúan la construcción y defensa de la fortificación de Rossetti y la contracción del tiempo histórico en la suposición de la maravilla urbana medieval como si aún estuviera viva en el uso decorativo del cuadro de Frà Pandolf. Lo que Browning propone es un misterio identitario para el genio pictórico, pero en cualquiera de los tres casos del Pandolfo *realmente existente*, el poeta, el cortesano o el militar, la identidad se expande e interviene en la esfera pública de Rossetti y las tres personas de la trinidad de Browning peregrinan en el espacio público desconocido de la ampliación. Como colonos de Utopía, vuelven después del conflicto al espacio del imperativo individual de la corte ferrarese y a la afirmación metafísica de la patria revelada por la voz del padre estense; o, en su dimensión simbólica, a la familia primitiva revelada por el fenómeno arquetípico del poder y la administración de la *civitas deorum* del Palazzo Schifanoia.

3. El Palazzo Schifanoia y la astrología del poder

En un ensayo de 1912, Aby Warburg analiza el lugar que tiene la astrología como mediación de la mitología griega y la teología del *Quattrocento*, esa suerte de traducción imprecisa del proyecto civilizatorio de la Europa

católica y de la geopolítica de Ariosto. Pellegrino Prisciani, astrólogo de la corte y cartógrafo de la planimetría que Rossetti utiliza como modelo para la *Addizione*, es el encargado de la distribución y diseño del calendario astrológico del Salone dei Mesi del Palazzo Schifanoia, la Delizia de la corte de Ferrara, “concebida como residencia extraurbana”, que “ha designado las residencias principescas equipadas para una corte itinerante según el modelo de Borgognone, en las que la cultura del jardín divino y de la ciudad es el centro del poder y el universo simbólico de la Casa d’Este”.^[16]

La corte, como la trinidad posible de Browning, vuelve y se encierra en las delicias después de peregrinar por los valles de Po, buscando resguardo en la bóveda celeste de representaciones astrológicas a cielo cubierto. La paradoja de los frescos de Francesco del Cossa y Cosmè Tura para el Salone es que “la astrología planetaria de Ferrara se repliega cediendo terreno ante la astrología de los decanos, y las doce divinidades de Manilio invaden la región de las estrellas errantes”. En la concepción iconográfica “arábigo-helenística” y semita, las “narraciones del universo mitológico pagano [...] fueron recibidas por quienes creían en la astrología como si se tratara de los jeroglíficos de su destino salidos de un libro de oráculos”,^[17] como una *oikonomía* del poder y la administración en la que el acto mágico sucede en privado bajo los cuidados cortesanos, lejos de los peligros de la peregrinación por los pantanos del Po a cielo abierto. En ese sentido, que Warburg rechaza, durante el ritual pictórico del Salone Prisciani oficia de traductor y mago del mundo ferrarese como “una ciudad común para los hombres y los dioses”.^[18]

En el fresco *Aprile*, los decanos del mes remiten a los principios astrológicos del *Libro de la gran introducción* de Abû Ma’shar y a la magia de los talismanes de *Los propósitos del sabio* de Maslama al-Magriti.^[19] En el Palazzo,

la Constelación del Toro es el punto de apoyo de toda la composición pictórica, a través de la proyección simbólica del sol que irradia su poder sobre la investidura del nuevo duca. El ojo del Toro celeste está representado por la estrella Aldebarán, gigante roja llamada Palilicium por los romanos, porque está asociada a las celebraciones de Palles de la fundación de Roma y posteriormente definida como Dominatrix, simbolizando el nacimiento de una ciudad destinada a la dominación del mundo.^[20]

Girolamo Baruffaldi insiste en que el complejo entramado simbólico de los frescos del Salone dei Mesi representa un tránsito geográfico de la peregrinación a la Delizia y a la historia familiar estense, donde se precisa la fecha astral de la constelación de los decanos de Schifanoia en el ascenso al poder de Borso d’Este el 18 de mayo de 1452.^[21] Como un ritual mimético del poder astrológico, el Salone inaugura un “léxico político iconográfico”^[22] que rige la actividad administrativa de la corte durante la segunda mitad del Quattrocento y narra la historia de Borso como un Perseo que funda el centro del mundo con el retorno triunfal desde los pantanos a los jardines. En Schifanoia,

los artistas siguieron las instrucciones astronómicas y las fuentes literarias de los supervisores de la obra, para crear un fresco que tradujera la política del buen gobierno del duca, pero que también pudiera proteger y orientar su obra futura, a través del resultado de una ascendencia favorable en el reinado por las deidades astrales.^[23]

En este sentido, la corte d’Este es una teocracia tan cosmopolita como *primitiva*, y tan politeísta como católica, un mundo narrado por la mitología pagana, herética y hermética, para el que “los planetas, el zodiaco, los decanos, los astros horóscopos y los *poderosos* y los *jefes* revelan las distribuciones particulares de los principios y las cusas del mundo”,^[24] acelerando un tránsito sincrético entre la *civitas dei* agustiniana, la *civitas deorum* estense y la *città* de la *Addizione*.

El centro del poder en la Delizia de Ferrara se ilumina con los ojos del Toro, la constelación de Sirio, reina de los decanos, la estrella del perro (Kakkab-lik-ku) de los babilonios, el perro del sol (Kal-bu-Sa-mas) de los asirios, la estrella perro del sol (Mul-lik-ud) de los acadios, el perro guía (Kak-shina) y la estrella de la

dirección (Dushisha) de los caldeos, la constelación custodia de la simetría y del orden,^[25] y de las pasiones subconscientes del antropocentrismo renacentista. A la izquierda la Virgen de Ma'shar, “en el primer aspecto de Tauro asciende una mujer de pelo rizado, con un solo niño vestido con ropas parecidas al fuego, ella misma viste ropas similares”; a la derecha el Hijo de al-Magriti, “en el tercer aspecto de Tauro asciende un hombre de color rojo, con dientes blancos y grandes salientes, semejante en cuerpo a un elefante, con largas piernas; sube con él un caballo, un perro y un ternero”.^[26]

La tiranía de los astros que ve Bertozzi y la invasión de Manilio de Warburg, están en las antípodas del deseo del primer Renacimiento por la traducción consistente de la economía de la providencia en una teología política, por el arrojó a

estas ideas que te serán de gran importancia para averiguar el futuro, cuando tu corazón recorra los planetas y los signos buscando por todas partes pruebas y métodos para este arte, de forma que el poder divino penetre en tu inteligencia y la verdad de los corazones humanos iguale a la del cielo.^[27]

En la topología de Warburg, Ferrara se encuentra en una ambigüedad transitiva o, más precisamente, en esa función de mediación evanescente de la modernidad europea. Sin embargo, en esa “oscilación continua entre polaridades opuestas y complementarias” a la que apela Warburg,^[28] el Pallazzo Schifanoia se inscribe en la historia de la depuración, del rechazo a la tentación oriental y al ostracismo de las astrologías heleno-arábigas y semitas, porque

el papel que juega el Renacimiento de la antigüedad demoníaca se debe a la memoria de las imágenes, que funciona, por así decirlo, por simpatía, aunque de manera ambivalente. Estamos en la era de Fausto, en la que el científico moderno, oscilando entre la práctica mágica y las matemáticas cosmológicas, trata de conquistar el espacio entre él y el objeto para su propio pensamiento y para la contemplación desapasionada”, y en la narrativa de la geopolítica de la iconografía, porque “siempre es necesario salvar nuevamente a Atenas de Alejandría.”^[29]

Las imágenes supervivientes de los decanos en el espacio ferrarese llevan la huella residual de la transferencia simbólica jerarquizada, la carga de los diálogos iconográficos donde “las ruinas [son] más ruinas, y los diablos [son] más diablos cuando bajo sus cuerpos gimen danzantes negros”; aunque, a diferencia del ángel maraquero “esculpido en el tímpano de la iglesia incendiada”,^[30] el *pathos* del fresco no apela al paso simbiótico del tiempo del ángel, sino a la dominación sintomática de la corte taurina-estense. En esa contracción del espacio, los frescos del Salone narran en privado el diálogo astrológico de la corte con la providencia tardo-gótica, desapareciendo del espacio público como teología del poder.

Todavía Bruno asocia los magos a una genealogía donde la tradición de los druidas galos y de los cabalistas hebreros dota de sentido una realidad que aparece vacía en “las apostillas y los catecismos de sacerdotes ignorantes y quiméricos” de la *civitas dei* centralizada.^[31] La escena que narra Bruno es la de la magia como el lenguaje de los dioses y de las imágenes, como el ejercicio de la imaginación y la traducción iconográfica del pulso divino de la realidad; la obra de la *civitas deorum*. La magia, la música, las matemáticas y la arquitectura comparten una gramática implícita propia de la imaginación simbólica y de la expresión concreta de la imagen para la que, paradójicamente, la “quimera” del catecismo está en pretender un salto no justificado entre la imagen divina y la humana anudada en el misterio fundacional de la trinidad. Al igual que en la tradición sufi, el lugar del mago no es el del espacio privilegiado del dominio de la palabra, sino el de la interpretación simbólica del gesto del astrólogo o del artesano. El mago del Renacimiento y Prisciani en el Palazzo,

no hacen más que volver al marco pagano del cristianismo primitivo, a una concepción religiosa del mundo fuertemente impregnada de influencias mágicas y orientales, que había constituido la versión gnóstica de la filosofía griega y el refugio de los paganos hastiados [de] los primeros cristianos.^[32]

Sin embargo, el conflicto teológico no está en la tensión entre dos cosmovisiones, sino en el nudo de las providencias por donde se abre el espacio narrativo de la *città* abstracta e instrumental.

4. El Palazzo y el camino a la *città* moderna

En su reaparición posterior durante el siglo XIX, los frescos de Tura y del Cossa tienen un lugar y un sentido ausentes en el Quattrocento, un sentido que Guiseppe Saroli relata al conde Camillo Lardechi con la distancia de la laicización posterior a la restauración de 1821–1840,

al comienzo de su carta, dice usted que es un MILAGRO el trabajo material de remover del muro el espeso blanco, compuesto de cuatro o cinco capas y superpuesto en distintos momentos sobre un revoque de estuco pintado en el fresco [...], pero no se trata de milagros, sino solo de un poco de diligencia que le debemos al sig. Alessandro Compagnoni de Bolonia.^[33]

Con el descubrimiento y el lugar significativo central de la restauración museográfica en la Italia del Risorgimento, los frescos se occidentalizan y las tensiones simbólicas se desplazan al catolicismo romano desarraigando las tramas semitas orientalizadas.^[34] La reproducción de Camillo Grand–Didier mantiene la figura de los cuerpos y la disposición de los puntos de fuga de la gesticulación, a la vez que modifica las miradas, el pelo y parte de la vestimenta, el “joven rojo de dientes blancos” se transforma en el fenotipo de la juventud romana y desaparece la “furia paquidérmica” de los ángulos del rostro; a la izquierda la “mujer con rizos de fuego” le da paso a la simplificación de la ornamentación y a la adecuación del pelo sobre el rostro siguiendo el modelo ondular de la escuela florentina; y al centro cambian la mirada, la disposición de la constelación en el toro y la preponderancia del turbante.^[35] La cristianización pública de los frescos se produce en el contexto de la subsunción de los símbolos teológicos en la narrativa nacional de la unificación y de la cultura nacional que, como una pulsión de repetición, tendrá en el siglo XX su propia versión de la aversión por el lugar de la gramática heleno–árabe–semita en el espacio público.

En pleno siglo XIX, Fritz Harck omite casi cualquier referencia a la astrología semita y dedica todo su estudio a la distinción de la autoría de los frescos, exceptuando por la mención final a *De Sphaerae*, que remite a la interpretación de Adolfo Venturini.^[36] Cuando Venturini le hace notar a Harck que en la Biblioteca estense de Módena se registra una copia del *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio*, insinúa que el documento instituye la influencia religiosa de los frescos de la Delizia en una doble dimensión que, de una parte adscribe la astrología ferrarese al *Tractatus de Sphaerade* Giovanni Sacrobosco y, de otra, traslada la iconografía de la escuela lombarda al centro de la representación astrológica del poder estense como una finalidad puramente humanistay pictórica, o como un lenguaje económico “del todo cortesano y convencional” del simulacro de la geopolítica de la península italiana y la frágil administración de los matrimonios por convención de las cortes Borgia y d’Este.^[37] La mirada occidental de la astrología ferrerese, del lenguaje divino real y evanescente, se construye en el siglo XIX sobre las ruinas de la gramática astrológica orientalizada por la iconografía del imperialismo.

Paralelamente, en el mito fundacional renacentista del paso del campo a la ciudad, de la superstición a la razón y de la artesanía a la profesión, la funcionalidad de la *Addizione* conduce un *pathos* iconoclasta que, con o sin pretenderlo, se transforma en la constelación central del poder abstracto de la modernidad.^[38] El cubrimiento de los frescos coincide con la decadencia de la corte d’Este y el traspaso simbólico del centro gravitacional de Ferrara del Salone a la fachada del Palazzo dei Diamanti donde hoy se exhiben las obras de la *scuola ferrarese* propiedad de la Pinacoteca Nazionale. La teología política recluida del Palazzo Schifanoia se vuelca al vértigo narcisista de la astrología selectiva de la aristocracia colonial y peregrina, disociando los territorios cartográficos de su narrativa.

A diferencia del Palazzo dei Diamanti que Rossetti diseña para Sigismondo d'Este en la Addizione, como un ejercicio de transposición del lugar de la corte, la casa que diseña para su familia en la antigua via de la Ghiara mantiene una fachada simple, análoga a los motivos funcionales de las viviendas populares, que al igual que los motivos medievales de los pilares angulares de los conjuntos habitacionales y de los edificios administrativos diseñados por su escuela, están completamente por fuera de la estructura de los edificios y cumplen una función *puramente* ornamental.^[39] Este proceso modifica las referencias simbólicas de la Delizia, que pasa del salón al espacio público y la ciudad como una finalidad en sí misma que la narrativa épica *risorgimentale* del siglo XIX y de la *unità* del siglo XX inscriben en los discursos nacionales. En la sociedad urbana, la oscilación entre la *civitas dei* y la *civitas deorum* del Salone es subsumida y conservada por la trama que la modernidad trenza con la gestión del patrimonio y los monumentos. El gran gesto astrológico del urbanismo del siglo XIX está en la producción de un sistema de referencias simbólico que invierte los muros del Palazzo transformándolos en fachadas de una nueva gramática.^[40]

En este sentido, la simbiosis entre *La ciudad ideal* de Piero della Francesca o de Fra Carnevale, las escenas de Giuliano Bugiardini o del Peruggio a fines del Quattrocento, y los modelos de Bacon y Campanella a comienzos del Seicento, es ambigua en la medida que está más cerca de la nostalgia que de la utopía. *La ciudad ideal* pretende las posibilidades concretas de transformación que el diseño urbano puede ensayar en un plano arquitectónico discontinuo en Florencia o Módena, pero sin lograr tensionar el plano continuo de la urbanización inaugurado en Ferrara. Muy por el contrario, en un escenario geopolítico donde los ciclos de acumulación se desplazan a los Países Bajos, *La ciudad ideal* ensaya un proyecto urbano inconcluso e inacabado sobre un mosaico territorial que solo el Risorgimento del novecientos logra tejer desde la frágil metafísica nacional que posteriormente estalla con el fascismo y la melancolía como principio estético de su arquitectura.

La *civitas* disputa el centro privilegiado de la teodicea de la ciudad desde la fascinación del reflejo y la autorreferencia; con el Toro ferrarese, el ónfalo de la historia astrológica de la ciudad, el mundo adquiere un sentido subsidiario que participa de la Delizia dentro del Salone. Francesco Doni, por ejemplo, asocia la Delizia de Copparo de la corte estense como uno de los casos “modernos para hacerme entender, dejando los antiguos, que nunca vi, a esas sabias ciervas que ven más allá del diluvio”.^[41] Fuera de la fortificación de Ferrara, la *villa* de Copparo refleja una insistencia en los salones como escenificaciones de una teofilia cortesana incógnita y desconocida para el espacio público. Las *villas* lombardas y toscanas contemporáneas a Doni, como Pratolino, Lappoggi, l'Ambrogiana y la Màgia, son en este sentido un movimiento de repulsión en la elasticidad de las teologías del poder del Cinquecento, en la medida que vuelven de manera tardía y eventualmente irrelevante a la disociación de las cortes de las tramas urbanas de la *città*. La *villa* idílica de Doni revela antes de su tiempo el abandono cortesano de la ciudad fortificada y su inadecuación con los centros urbanos de la *città* burguesa que la pintura flamenca comienza a insinuar. La imagen del *giardino* perdura en el Settecento de manera inversa en la historia *sacro-profana* de Lodi que propone Alessandro Ciseri, donde el valle lombardo es el escenario del

más fértil de todos los terrenos vecinos que se puedan concebir, mejor que la Galia, y siendo la Galia superior al resto de Europa según todos los escritores, superior al África y Asia, podemos decir con justa razón que el terreno lodigiano es el favorito del Cielo en todo el Mundo.^[42]

Ciseri propone una imagen de Lodi como una simbiosis entre la *civitas* y la *città* abierta a una circulación del siglo XVII, situando el Palazzo Mozzanica como caso particular que adquiere su sentido resignificado por estar en la *città*, en el reino o en las variaciones imperialistas de la ciudad como capital mundial, en todas las formas de la Terza Roma del siglo XX. El ónfalo, su pretensión, se desplaza de los límites internos del Palazzo a los límites relativos de la ciudad infinita, a los límites del centro del mundo metropolitano codificado por la abstracción del capital y la personalización de la burguesía, la infinitud del mercado, del intercambio y del Palazzo como símbolo de una historia nacional.

En ese sentido, el Palazzo y la *villa* tardía se revisten de la potencia simbólica del arca antediluviana que, en su tenue mimetización con la burguesía, subvierte el sentido de la fortificación entregándola a la vida de las masas productivas e improductivas. El arca antediluviana del Palazzo y la *villa* enfoca su reflejo en la

gran pompa mundana, centrada en la teatralización de la realeza (el vestido decorado con elementos simbólicos, que transmite la idea de opulencia y sobreabundancia, la actitud sagrada y hierática, las joyas, la posición de las manos y muchas veces animales simbólicos, la presencia de la espada como recordatorio de la posición de *defensor dei* asumida por el gobernante) subraya el ritual, la puesta en escena [de la] parafernalia del poder simbólico de una nueva iconografía.^[43]

La experiencia de una nueva mitología con un léxico iconográfico y simbólico propio que traduce el lenguaje de la reconversión del poder, “sea político, social o personal, se constituye, afirma e imprime en el imaginario colectivo a través de la representación y el uso icónico o simbólico de la autoridad”, la potencia del léxico “depende en parte de la efectividad de la inscripción en el inconsciente de imágenes específicas, que remiten a los arquetipos jurídicos del inconsciente colectivo” y, subsecuentemente, a la norma del espacio público.^[44] La mitología puede entenderse aquí también como un lenguaje mágico; si “sólo se pueden considerar mágicas las cosas que de verdad han sido mágicas para toda una sociedad y no aquellas que sólo han sido calificadas como tales por una parte de ella”,^[45] eso significa también que “el juicio mágico es el objeto de un consentimiento social, de la traducción de una necesidad social, bajo la presión de los cuales se desencadenan toda una serie de fenómenos de psicología colectiva”.^[46] El acto mágico, que se impone por la tradición o por la autoridad del mago, depende de un gesto furtivo y de un lenguaje confuso que se instituye por la presencia ambivalente del rostro simbólico del que solo se tiene noticia por la traducción iconográfica y simbólica del poder que, con la irrupción de la razón cartográfica, transita en parte desde la obra de arte a la obra pública con la misma pretensión pomposa del ritual cortesano. Cuando “los ritos negativos de la magia crean una especie de umbral donde el individuo abdica de sí mismo para transformarse en un personaje”,^[47] el lenguaje cosmológico de la corte se transforma para subsistir en una gramática diferente que se configura en la ciudad moderna, esa forma administrativa donde la abstracción de la experiencia significada por los juicios sintéticos a priori de la magia, como insiste Mauss, son válidos para toda la masa social, independiente del lugar relativo que cada personificación exprese en el espacio público.

5. A modo de conclusión: la modernidad, otra vez

Dentro de los amplios debates sobre las condiciones y contradicciones de la modernidad, de sus antecedentes y posibles transformaciones, la experiencia de Ferrara a fines del siglo XV expresa un momento particular en el que el espacio público y la administración del poder comienzan a transformarse a la vez que se vinculan de una manera diferente a la disgregación precedente, especialmente en los centros comerciales y militares europeos. Sin embargo, lejos de representar un modelo paradigmático, la experiencia de Ferrara expresa la discontinuidad de las iconografías del poder asociadas a las teologías helénicas y semitas frente a las que reacciona y subsume la teología trinitaria de la *civitas dei* que, con su nuevo impulso colonial expansivo, reinterpreta las dualidades del neoplatonismo resituando las posiciones del hombre y el cosmos, de la humanidad y del universo, en un espacio que comienza a narrarse desde los debates sobre el sentido del mundo (y, posteriormente, de la modernidad). En este sentido, y teniendo en consideración los modos posterior de subsunción, por ejemplo en los siglos XIX y comienzos del XX, el conflicto iconográfico de Ferrara sirve como caso y ejemplo para abordar otras experiencias como las construcciones católicas sobre las bases estructurales de Qorikancha o sobre la mezquita de Córdoba en el mismo periodo; es decir, para representar de manera compleja, e incluso fragmentaria, las capas materiales de las trayectorias simbólicas inconclusas o suspendidas en el imaginario hegemónico de la modernidad. Ese sentido sintomático del espacio, de los materiales y de la iconografía subsistente, es precisamente el momento de inflexión del Palazzo Schifanoia ante el avance de la

influencia abstracta de la Addizione y, por tanto, de una forma de experiencia del poder diferente que, a pesar de su fuerza, registra el rastro de una lógica precedente incluso en su aparente desaparición y de la violencia de la transformación estructural que comienza a convertirse en la norma de la intervención urbana y en su propia aceleración posteriormente.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio, *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Torino, Einaudi, 2005.
- Bacci, Michele, “Artisti, corti, comuni”, *Arti e storia nel Medioevo. I: Spazio Tempo Istituzioni*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002.
- Baruffaldi, Girolamo, *Vite de’ pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Domenico Taddei, 1846.
- Bertozzi, Marco, *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Bertozzi, Marco, “Progreso senza fine: Aby Warburg e il senso della storia”, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi e Pietro Montani, Torino, Aragno, 2004.
- Borelli, Guido, “Venice by Henri Lefebvre by Henri Lefebvre: A vestige of collective social space”, *Espaces et sociétés* 182/1(2021), pp. 187–200.
- Bruno, Giordano, *De la magia. De los vínculos en general*, traducción de Ezequiel Gatto, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2005.
- Carpi, Daniela y Fiorato, Sidia, *Iconologia del potere. Rappresentazioni della sovranità nel Rinascimento*, Verona, Ombre Corte, 2011.
- Cassirer, Ernst, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, traducción de Alberto Bixio, Buenos Aires, Emecé, 1951.
- Casullo, Nicolás (ed.), *El debate modernidad – postmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004.
- Cicerón, *Las leyes*, traducción de Carmen Teresa Pabón de Acuña, Madrid, Gredos, 2016.
- Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, traducción de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 2016.
- Ciseri, Alessandro, *Giardino storico lodigiano, o sia, Istoria sacro-profana della città di Lodi e suo distretto*, Milano, Giuseppe Marelli, 1732.
- Cortés, Hernán, *Cartas y relaciones al emperador Carlos V*, París, Chaix, 1866.
- Crisipo de Solos, *Testimonios y fragmentos*, traducción de Javier Campos Daroca y Mariano Nava Contreras, Madrid, Gredos, 2006.
- Doni, Anton Francesco, *Attavanta. Villa*, Firenze, Le Monnier, 1857 [1566].
- Dott, Eredi, *Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, Ferrara, Zuffi, 1895.
- Farinelli, Franco, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Farinelli, Franco, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.
- Frizzi, Antonio, *Album estense con disegni originali, a corredo della Storia di Ferrara di Antonio Frizzi*, Ferrara: Servadio, 1850.
- Harck, Fritz von, “Die Fresken im Palazzo Schifanoja [sic] in Ferrara”, *Jahrbüch für Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 5(1884), pp. 99–127.
- Ianelli, Nicola, *Simboli e Costellazioi. Il misterio di Palazzo Schifanoia, il codice astronomico degli Estensi*, Firenze, Pontecorboli, 2012.
- Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, traducción de Ángel Ramos Jurado, Madrid, Gredos, 1997.

- Jameson, Frederic, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Gedisa, 2004.
- Jameson, Fredric, “The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber”, *New German Critique*, 1(1973), pp. 52–89.
- Manilio, *Astrología*, traducción de Francisco Calero, Madrid, Gredos, 2002.
- Mauss, Marcel, *Sociología y antropología*, traducción de Teresa Rubio de Martín–Retortillo, Madrid, Tecnos, 1979.
- Moro, Tomás, *Utopía*, traducción de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2010.
- Pseudo Maslama al–Magriti, *Ghâyat al–Hakim/Picatrix. Il fine del saggio*, traducción de Paolo Aldo Rossi, Milano, Mimesis, 2008.
- Sambin De Norcen, Maria Teresa, *Le ville di Leonello d’Este. Ferrara e le sue champagne agli albori dell’età moderna*, Padova, Marsilio, 2012.
- San Agustín, “La ciudad de Dios”, *Obras completas XVI*, traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuentes Lanero, Madrid, BAC, 2019.
- Saroli, Giuseppe, *Sopra i dipinti del Palazzo di Schifanoia et altri esistenti in Ferrara, Ferrara, Tipi Negri alla Pace*, 1844.
- Venturini, Adolfo, “Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche”, *Atti e memorie (Romagna)*, 3(1884), pp. 381–414.
- Warburg, Aby, *El renacimiento en el paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, traducción de Elena Sánchez y Felipe Pereda, Madrid, Alianza: 2005.
- Wilde, Richard Henry, *Conjectures and Researches Concerning the Love, Madness, and Imprisonment of Torquato Tasso*, vol. I, New York, A.V. Blake, 1842.
- Yates, Frances, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, traducción de Domènec Bergadà, Barcelona, Ariel, 1987.
- Zevi, Bruno, *Saper vedere l’urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Torino, Einaudi, 1971.

Notas

- [1] Jameson, Frederic, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Buenos Aires, Gedisa, 2004, p. 17. Los debates sobre la modernidad exceden por mucho los límites de este trabajo, que aquí consideramos de manera contextual para circunscribir el problema de la transformación del espacio urbano; sin embargo, para una aproximación amplia a un debate complejo e inacabado, sugerimos Casullo, Nicolás (ed.), *El debate modernidad – postmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004.
- [2] Sobre el problema de la cartografía y el proyecto moderno de la representación espacial, cfr. Farinelli, Franco, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; y, del mismo autor, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.
- [3] Jameson, Fredric, “The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber”, *New German Critique*, 1(1973), pp. 52–89.
- [4] San Agustín, “La ciudad de Dios”, *Obras completas XVI*, Madrid, BAC, 2019, p. I.1.
- [5] Crisipo de Solos, *Testimonios y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2006, II, 453.
- [6] Cfr. Agamben, Giorgio, *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019.
- [7] Cortés, Hernán, *Cartas y relaciones al emperador Carlos V*, París, Chaix, 1866, p. 105.

- [8] Sambin De Norcen, Maria Teresa, *Le ville di Leonello d'Este. Ferrara e le sue champagne agli albori dell'età moderna*, Padova, Marsilio, 2012, p. 31.
- [9] Zevi, Bruno, *Saper vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Torino, Einaudi, 1971, p.167.
- [10] Mauss, Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979, p. 136.
- [11] Para una imagen precisa del plano de Rossetti, Dott, Eredi, *Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, Ferrara, Zuffi, 1895, vol. VII, fasc.1, p. 73.
- [12] Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Torino, Einaudi, 2005, III, 48.
- [13] Moro, Tomás, *Utopía*, Madrid, Alianza, 2010, p. 132–33.
- [14] Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVI, 3; XVII, 74–76.
- [15] Wilde, Richard Henry, *Conjectures and Researches Concerning the Love, Madness, and Imprisonment of Torquato Tasso*, vol. I, New York, A.V. Blake, 1842, p. 186.
- [16] Ianelli, Nicola, *Simboli e Costellazioi. Il misterio di Palazzo Schifanoia, il codice astronomico degli Estensi*, Firenze, Pontecorboli, 2012, p. 15.
- [17] Warburg, Aby, *El renacimiento en el paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza: 2005, pp. 429, 416.
- [18] Cicerón, *Las leyes*, Madrid, Gredos, 2016, I, VII; y, *Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Gredos, 2016, II, LXII.
- [19] Bertozzi, Marco, *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 47–49.
- [20] Nicola Ianelli, *Simboli e Costellazioi*, p. 69.
- [21] Baruffaldi, Girolamo, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Domenico Taddei, 1846.
- [22] Bacci, Michele, “Artisti, corti, comuni”, *Arti e storia nel Medioevo. I: Spazio Tempo Istituzioni*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002, p. 659.
- [23] Nicola Ianelli, *Simboli e Costellazioi*, p. 167.
- [24] Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, Madrid, Gredos, 1997, VIII, 4.
- [25] Nicola Ianelli, *Simboli e Costellazioi*, p. 72.
- [26] Pseudo Maslama al–Magriti, *Ghâyat al–Hakim/Picatrix. Il fine del saggio*, Milano, Mimesis, 2008, p. 105.
- [27] Manilio, *Astrología*, Madrid, Gredos, 2002, II, vv. 448–452.
- [28] Bertozzi, Marco, “Progreso senza fine: Aby Warburg e il senso della storia”, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi e Pietro Montani, Torino, Aragno, 2004, pp. 41–51.
- [29] Aby Warburg, *El renacimiento en el paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, p. 446.
- [30] Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2005, XII, jueves 14.
- [31] Bruno, Giordano, *De la magia. De los vínculos en general*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 16.
- [32] Yates, Frances, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 18.
- [33] Saroli, Giuseppe, *Sopre i dipinti del Palazzo di Schifanoia et altri esistenti in Ferrara*, Ferrara, Tipi Negri alla Pace, 1844, p. 5.
- [34] Especialmente si se tiene en consideración, por ejemplo, la fotografía anónima de 1952, disponible en formato digital en la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città di Bologna, n. 0800634607.
- [35] Para la litografía de Camillo Grand–Didier, Frizzi, Antonio, *Album estense con disegni originali, a corredo della Storia di Ferrara di Antonio Frizzi*, Ferrara: Servadio, 1850, p. 48.
- [36] Harck, Fritz von, “Die Fresken im Palazzo Schifanoja [sic] in Ferrara”, *Jahrbüch für Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 5(1884), pp. 99–127; Venturini, Adolfo, “Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche”, *Atti e memorie (Romagna)*, 3(1884), pp. 381–414.
- [37] Cassirer, Ernst, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé, 1951, p. 100.
- [38] Esto, por supuesto, no quiere decir que las expresiones políticas, estéticas y religiosas pre–renacentistas desaparezcan en las nuevas tramas urbanas, sino que adquieren un sentido diferente en virtud de lo que Henri

Lefebvre precisa como un proceso de subsunción de la ciudad en el recorrido que comienza a trazar la nueva sociedad urbana lentamente desde el siglo XV. Si bien la obra de Lefebvre es particularmente extensa sobre este problema, remitimos a un análisis de caso que dialoga con este contexto histórico y cultural, Borelli, Guido, “Venice by Henri Lefebvre by Henri Lefebvre: A vestige of collective social space”, *Espaces et sociétés* 182/1(2021), pp. 187–200.

[39] Bruno Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, fig. 123.

[40] En este caso, las fotografías de Paolo Zappaterra son particularmente representativas de la diferencia entre la decoración renacentista de los interiores y la aparente disociación posterior de las fachadas con el espacio público de fines del Novecento. Ver, por ejemplo, la fotografía de 1890 en Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città di Bologna, n. 0800634770.

[41] Doni, Anton Francesco, *Attavanta. Villa*, Firenze, Le Monnier, 1857 [1566], p. 21.

[42] Ciseri, Alessandro, *Giardino storico lodigiano, o sia, Istoria sacro-profana della città di Lodi e suo distretto*, Milano, Giuseppe Marelli, 1732, p. A4.

[43] Carpi, Daniela y Fiorato, Sidia, *Iconologia del potere. Rappresentazioni della sovranità nel Rinascimento*, Verona, Ombre Corte, 2011, p. 17.

[44] *Ibid.*, p. 23.

[45] Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, p. 54.

[46] *Ibid.*, p. 50.

[47] *Ibid.*, p. 136.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28878483046>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Angelo Narváez León

Iconografía y teología del poder. El Palazzo Schifanoia y los
gestos liminales de la modernidad

*Iconology and Theology of Power. The Palazzo Schifanoia and the
liminal gestures of Modernity*

Tópicos

núm. 46, e0101, 2024

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

revistatopicos@unl.edu.ar

ISSN: 1666-485X

ISSN-E: 1668-723X

DOI: <https://doi.org/10.14409/topicos.2024.46.e0101>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**