

EL NACIMIENTO DE LA IMAGEN-COLECCIÓN EN EL ATLAS DE GERARDUS MERCATOR

Rodrigo Oscar Ottonello

Universidad de Belgrano / Universidad Nacional de las Artes

RESUMEN

La mayor parte de la atención concedida al *Atlas Mnemosyne* y a los más de setenta paneles negros sobre los que Warburg agrupó recortes de imágenes y fotografías de diversas obras artísticas se ha dedicado a identificar la supervivencia de ciertas fórmulas del *pathos* a través de las culturas y los tiempos. A pesar de la dedicación obsesiva de Warburg hacia el material de sus estudios, resulta llamativo que dichos paneles no hayan recibido más atención en tanto imágenes y que no

se haya procurado seriamente situarlos a ellos mismos entre otras imágenes, del mismo modo en que su artesano estableció vínculos entre fragmentos de la Antigüedad, el Renacimiento y la Modernidad. Para cumplir con esa tarea, este artículo se dedicará a establecer algunas relaciones de los paneles del *Atlas* con otras imágenes de colecciones de imágenes, comenzando por el *Atlas* cartográfico de Mercator de 1595.

Palabras clave: Imagen-colección. Atlas. Mercator. Warburg.

El atlas es un dispositivo que con imágenes reducidas y compiladas presenta visiones que no son alcanzables por el ojo humano desnudo. Así como Warburg dedicó una vida al estudio de las constelaciones expresivas entre culturas heterogéneas, empresa cuya obra final e inconclusa fue el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), hoy, ante la proliferación acelerada de dispositivos de captura y compilación de imágenes (epitomizada por la masividad de las pantallas, cámaras y álbumes digitales y móviles), resulta urgente preguntarse si está en funcionamiento la influencia de una constelación de dispositivos-atlas y si esta imagen-colección de imágenes-colección merece o no el nombre establecido desde el gran trabajo de Gerardus Mercator terminado por su hijo Rumold, el *Atlas Sive Cosmographiae Meditationes de Fabrica Mundi Et Fabricati Figura* de 1595.

En los relatos de Homero y Hesíodo, Atlas fue uno de los líderes en la guerra de los titanes guiados por el soberano Cronos contra sus hijos rebeldes, los Olímpicos. Tras la victoria de los Olímpicos, el nuevo soberano, Zeus, hizo pesar sobre el caído Atlas la tarea de sostener el cielo (*Odisea*, 1, 52; *Teogonía*, 507-520). En el siglo I Diódoro de Sicilia (*Biblioteca histórica*, III, 60 y IV, 27) contó la historia de otro modo menos penoso para el protagonista: la figura de un titán sosteniendo la bóveda celeste sobre sus hombros es solo un símbolo que honra a Atlas como aquél de los hombres que más se esforzó en el conocimiento de la ciencia de los astros y de su naturaleza esférica.

Mercator, tipógrafo y cosmógrafo,¹ siguió a Diódoro y en el prólogo a la gran colección de mapas que planificó como libro, al justificar darle el nombre *Atlas*, contó que así también se llamó un sabio rey de Mauritania precursor de la ciencia del cosmos (1595, pp. 1-32). Aunque humano y ya no celestial, este nuevo Atlas no deja de arrastrar resonancias míticas; sus antepasados se llaman Elium (o Sol), Terrenus Caelus (o Cielo), Titea (o Tierra), etcétera. Mediante ese proceder Mercator logra que una teología pagana (humanizada) coexista con un tratamiento científico del relato judeo-cristiano sobre la creación del mundo. El saber de la ciencia es recoger los nombres de todos los dioses sin que peligre el monoteísmo. Cada nombre divino corresponde a un tiempo, a un lugar y a unos hombres. La cronología, la geografía y la historia son órdenes para todas las partes de una misma creación. Con ese espíritu Mercator elaboró una cronología común de las temporalidades de los pueblos griegos, romanos, hebreos y egipcios (*Chronologia*, 1569), así como una sincronización de los Evangelios (*Evangelicae Historiae Quadripartita Monas*, 1592). En la integración entre todas las regiones y todas las edades del mundo no hay lugar para separaciones dramáticas ni para luchas entre dioses, de modo que Atlas queda redimido de su condición rebelde y del castigo que le había pesado tanto en el poema de Hesíodo como en los diálogos de Platón (*Timeo* y *Critias*). Cuando todos los espacios y todas las épocas se despliegan en una misma superficie, Atlas, liberado y sabio, ya no carga, sino que une y ubica.

La imagen en la que cristalizan estas operaciones es el grabado que ocupa el frontispicio del libro de 1595 (**Fig. 2**): desnudo y colosal a pesar de la avanzada edad que señalan su rostro fruncido y su extensa barba, apenas cubierto con un manto que cae desde sus hombros como una capa, flanqueado por dos columnas de estilo corintio

¹ Sobre la vida y los trabajos de Mercator uso como guía la gran investigación biográfica de Crane (2002).

y sentado con las piernas abiertas y la espalda erguida, Atlas sostiene delicadamente un globo terráqueo sobre su rodilla, lo agarra con la mano izquierda de modo que parece hacerlo girar, y con la derecha, sosteniendo apenas un pequeño instrumento, dibuja sobre la superficie curva una línea recta perfecta que va de un extremo a otro de la esfera; entre sus piernas, apoyado en el piso como una obra ya terminada, hay otro globo terráqueo, lo que refuerza la demostración de dominio del cosmógrafo. En el Atlas Farnesio del siglo II (**Fig. 1**), escultura que sirvió de imagen típica del destino del titán relatado por Hesíodo, el globo que pesa sobre la espalda del titán y lo obliga a inclinar una rodilla al suelo, en posición sumisa, es un globo celeste; en el frontispicio del libro de 1595 el lugar del globo celeste es la cima del nicho en el que está sentado Atlas: dos ángeles, sin denotar esfuerzo de ningún tipo, elevan una esfera armilar que dibuja el cielo sin ser maciza, dejándose atravesar por el aire. La superación de la pesadez titánica no puede ser remarcada de manera más radical.² A continuación, al dar vuelta las páginas del libro de 1595, luego de la dedicatoria, sigue un retrato de Mercator hecho por Frans Hogenberg (**Fig. 7**): el cosmógrafo, de barba larga y blanca, trabaja sobre un globo terráqueo con un compás. No hay duda posible sobre el mensaje de la serie: Mercator mismo es un Atlas y ahora el mundo, en lugar de pesar sobre los hombros, cabe en la mano del estudioso.



Figuras 1 e 2. Izquierda *Atlas Farnesio* (siglo II), Museo Arqueológico Nacional de Nápoles
Derecha: Frontispicio del *Atlas sive Cosmographie* de Gerardus Mercator (1595).

² Un antecedente de esta operación puede encontrarse en el fresco de Rafael Sanzio terminado en 1511, *La escuela de Atenas*, donde Ptolomeo sostiene livianamente un globo terráqueo con una sola mano y Estrabón o Zoroastro sostiene del mismo modo un globo celeste. Vale también destacar, sobre esta pintura, que los dos cosmógrafos que sostienen los globos forman un grupo de conversación que incluye a dos figuras en las que la tradición reconoce retratos de Protógenes y Apeles, célebres pintores de Grecia clásica, de quienes se aparta por un instante el géometra Euclides.

El libro de Mercator no fue la primera compilación de mapas (lo precedió célebremente el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius de 1570), pero sí el primero en llamarse *Atlas*. Que las colecciones de mapas de los siguientes cuatro siglos hayan utilizado el mismo nombre da testimonio de la eficacia de la operación. El gobierno titánico del mundo, primero fallido y castigado, ahora era exitoso y permitía a los hombres ver las tierras, aguas y cielos desde una perspectiva de gran escala antes solo reservada a los Olímpicos. El *Atlas* de Mercator, heredero de una poderosa tradición cartográfica iniciada luego del descubrimiento europeo de América (desde que el mapamundi de 1529 de Diego Ribeiro, el primero realizado tras la circunnavegación de Magallanes y Elcano, significó un quiebre casi total con la cartografía ptolomeica)³, es una visión divina e integral lograda con técnicas no divinas o —dicho más simple— humanas.

Muchos de los problemas traídos por el renacimiento del paganismo en las repúblicas cristianas de los siglos XV y XVI encuentran en Mercator una suerte de respuesta integral. Los estudios fundamentales de Aby Warburg propusieron que el cruce de tiempos no consistió en un mero dar con las ruinas de una Roma antigua en los cimientos de los nuevos grandes edificios —tal como puede seguirse en los trabajos igualmente capitales de Jacob Burckhardt (1961)—, sino que se trató de un asalto demoníaco de fuerzas del pasado supervivientes en poemas, tumbas y constelaciones (2010). Los antiguos dioses vivían y demandaban a los mortales entrega o resistencia. En las obras de artistas como Sandro Botticelli —el más célebre de los casos tratados por Warburg (2014)— esa tensión es resuelta como manifestación del movimiento externo y pasional de los cuerpos. Dicho de otra forma: el movimiento no podía pintarse cuando se lo trataba como lo que *viene de* los cuerpos, pero sí desde que se lo trata como *lo que viene sobre* los cuerpos. El asalto del paganismo provocó la torsión en la que encontró lugar el movimiento. El problema derivado fue hasta qué punto llevar o restringir esa posesión: hasta cuánto abrir la puerta a los otros dioses sin que quieran gobernar; hasta cuánto contenerlos sin apagarlos. El *Atlas* fue una tentativa por hacer coincidir lo contenido y lo continente.

En ediciones posteriores del libro de Mercator, así como en numerosísimas otras colecciones similares, la imagen del Atlas hesiódico o farnesio, condenado bajo el peso de la esfera celeste, regresó al frontispicio, pero la operación fundamental ya estaba hecha. Atlas sostiene el mundo, mientras el lector, en sus manos, sostiene a Atlas. Más importante que la trasmutación del titán en científico es la que convierte a Atlas en un artefacto tecnológico que domina imágenes de lo que lo supera, a la vez que cabe en la mano del hombre. Más que liberado, Atlas pasa de una única pena a un doble servicio: sigue sosteniendo el globo, solo que ahora puede ser dado vuelta por la mano humana, de modo que lo alto queda debajo y no pesa y lo inmenso queda reducido. Atlas es el dispositivo que hace coincidir la visión divina y la humana aunque los cuerpos de dioses y hombres no ocupen el mismo lugar; es la mediación o comunicación de las miradas en un mismo espectáculo, en este caso, el del globo visto desde afuera.

³ Remito aquí a un trabajo previo del que se desprende el presente: Ottonello (2018).

Las mediaciones entre los mortales y un mundo lejano siempre existieron, pero en el *Atlas* de Mercator la propia forma de la comunicación tiene un incipiente valor autónomo respecto a las partes mediadas. En lugar de lo que está en posición de ser mostrado en la imagen, prevalece la imagen-dispositivo (el Atlas) como aparato de captura indiferenciada donde todo se muestra de la misma manera.

El Atlas, como singularidad, se despliega en el espacio visual del comienzo del privilegio artístico de la pintura sobre la escultura y del fin del temor a las imágenes; a diferencia de la estatua o del demonio, que pueden tocar al espectador, los mapas aseguran y miden la distancia del viajero o comerciante con un mundo de cosas bien contenidas que no pueden alcanzarlo desde allí.

A comienzos del siglo XVI, en los escritos de Leonardo Da Vinci recogidos años más tarde por Francesco Melzi,⁴ la crítica a la escultura se desarrolla como un episodio menor del elogio a la superioridad científica de la pintura por sobre las demás artes, en especial sobre la poesía. La poesía imita las palabras de los hombres, mientras la pintura imita la obra de la naturaleza; la poesía necesita de intérpretes para ser comunicada a otras lenguas, mientras la pintura es “comunicable a todas las generaciones del universo” (Da Vinci, 1882, p. 8); etcétera. Más allá de las comparaciones particulares que hace Leonardo (todas graciosas pero no siempre justas), su fustigamiento a la poesía es uno de los muchos testimonios de una época donde la desconfianza hacia la verdad de las palabras alcanzó un punto crítico que hizo temblar saberes e instituciones. La poesía, dice el pintor, no es más que una “intermediaria” que busca cerrar un comercio entre partes, mientras el poeta no es más que un ladrón de cosas robadas a otras ciencias con las que compone una mentira (1882, p. 68). En cambio, tanto las obras humanas como las divinas bien pueden ser descritas por la pintura, que da “líneas a los bordes de los cuerpos”: las tareas del escultor, del arquitecto y del artesano son guiadas por este principio; las líneas también dan los caracteres que expresan a las distintas lenguas, dan las cifras a los aritméticos, dan las figuras a los geómetras, dan la perspectiva a los astrónomos y enseñan a los ingenieros a hacer máquinas (1882, p. 46).

Los argumentos de Leonardo contra los imprecisos poetas guardan similitud con los que llevaron a Platón a excluirlos de la ciudad (*República* 377d y 383c), solo que aquí no hay, como sí en el filósofo, identificación entre la poesía y la producción de imágenes. Para Platón toda imitación es imagen (simulacro). Para Leonardo, en cambio, las imitaciones desordenadas están por fuera de la ciencia de la pintura. La visión es ya ordenadora porque los cuerpos, sin importar cómo estén dispuestos, siguen las leyes de la perspectiva que los jerarquiza siguiendo sus distancias y tamaños. Como la poesía imita sonidos y palabras, la pintura imita cuerpos, *pero además* —y fundamentalmente— presenta el orden visual de un modo en que los poetas no saben presentar el orden de las palabras o de los sonidos. Mientras las imágenes, gracias al uso de la perspectiva cónica (estandarizada desde los trabajos de Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca y Luca Pacioli), guarda tanto la cosa como su sistema de referencias, las palabras, por su desorden, no sirven como descripciones confiables. Después de la pintura del Renacimiento la poesía ya no podrá ser ni épica ni amorosa (es decir descriptiva de la gloria o la belleza) y será novelesca y romántica, dando cuenta de los problemas del héroe o del propio escritor con

⁴ Sobre los escritos de Da Vinci recogidos en el *Codex Urbino* sigo el estudio de Farago (1992).

las palabras siempre engañosas. El único testimonio seguro de la experiencia será depositado, hasta la crisis de la física clásica en el siglo XX, en las imágenes.

El cuadro es una tecnología que tiene singularidad como orden de lo verdadero más allá de las figuras pintadas en su interior. Que Leonardo no haya sido dado a culminar sus obras no es significativo solo como descripción de un genio inquieto, sino que puede explicarse por un privilegio del diseño de los desafíos técnicos de captura e impresión de la imagen por sobre su forma acabada o final. Esta mayor independencia de lo pictórico como dominio, elaborada y documentada desde el Renacimiento, ha sido objeto de célebres estudios magistrales, como los de Hans Belting (2009) y Victor I. Stoichita (2000), por lo que no me extenderé al respecto. Lo que importa destacar es que el *Atlas* de Mercator (también incompleto) participa de ese espíritu a la vez que elabora otro tipo de proyecto. Mientras en Leonardo, pintor y diseñador, el problema es lograr los recursos expresivos para que las imágenes puedan describir todos los aspectos de cada cosa, en Mercator, cartógrafo, se trata de obtener una descripción que pueda contener una imagen común de todas las cosas a la vez.

El *Atlas* es una colección de imágenes, pero también una imagen de esa colección. Siempre hubo imágenes agrupadas y conservadas, tesoros que con su solo brillo bajo la luz conmovieron a los hombres. De hecho el dinero, en su funcionamiento, es una colección de imágenes. Sin embargo, un cofre lleno de dinero no es una imagen de esa colección. La imagen ha sido lo que garantizaba el valor de la moneda, pero no el valor mismo (coleccionado en este caso por la contabilidad). Siguiendo los resultados del gran trabajo de Hernán Borisonik (2017) sobre las relaciones entre el valor económico y sus imágenes, podemos considerar que solo desde mediados del siglo XX, con el abandono del patrón oro, el dinero como imagen, de vida cada vez más breve, devaluada, desligada y veloz, comenzó a ser utilizado como material para obras artísticas que funcionan como imágenes-colección de su estado a la vez central y crítico en el mundo humano. Por lo tanto, el tesoro, en su acepción clásica de cúmulo de cosas de valor, anticipa a la imagen-colección, pero no la configura. La imagen-colección, el *Atlas*, responde a otras cuestiones distintas al atesoramiento, ya que la imagen conjunta de las cosas es aquí una cosa distinta a ellas.

Siguiendo ahora los ya referidos estudios de Stoichita en *L'instauration du tableau*, podemos decir que las pinturas que utilizan puertas y ventanas para enmarcar imágenes (*Cristo en la casa de Marta y María*, 1566, de Hans Vredeman de Vries), las que dentro suyo contienen una pintura (*San Lucas pintando a la Virgen*, 1515, Niklas Manuel), las que muestran gabinetes de curiosidades (*Cámara de arte y de rarezas*, Frans Francken II, 1636) y las que muestran galerías de pinturas (*La galería del archiduque Leopoldo en Brusela*, 1639, David Teniers II), son algunas de las formas de metapintura o supermarco que entre los siglos XV y XVII definieron a la imagen-colección como problema. Sin embargo, Stoichita, justamente centrado en la definición de la pintura como disciplina artística singular, no atiende al desarrollo de ese tipo de imágenes en otros dominios cercanos. *La confiscación del contenido del estudio del artista*, de François Bunel II, primera imagen de una colección de pinturas, entre 1580-1590, y el *Atlas* de Mercator, publicado en 1595, son absolutamente coetáneos. Así como los mapas estaban decorados con imágenes de todo tipo que

constituían sus marcos, dentro de las pinturas pronto comenzaron a verse mapas. Sin embargo, la afinidad entre mapas y pinturas de gabinetes, creciente en el curso de los siglos hasta ser indistinguibles en el XXI, no debe hacer perder de vista que el *Atlas* de Mercator la agrupación no se da en las sucesiones que permiten la profundidad, sino en la simultaneidad de los planos.

La conquista de lo profundo por la pintura, una de las hazañas mayores del Renacimiento, es una celebración de la superficie como espacio pleno donde cabe todo. Las líneas, luces y claroscuros despliegan lo profundo de un modo en que las esculturas y los palacios jamás pudieron desplegar su campo de visibilidad. Las antiguas divinidades abandonaron la monocromía —más pura o más manchada— del mármol o del bronce, obtenida y naturalizada con los siglos, y abrazaron los colores y el contraste. La escultura se volvió imagen de lo que no domina sus luces y sombras. Leonardo, tras su crítica a la poesía, también fue categórico sobre esta cuestión: la escultura nunca es imagen de todas las dimensiones de los cuerpos, sino de una que deja atrás a otra, la cual para ser vista requiere a su vez dejar atrás la primera, de modo que al pintor le bastan dos pinturas para mostrar la imagen completa de lo que hizo el escultor, mientras que el escultor no tiene recursos para hacer visible todo lo que cabe en la imagen y, derrotado, solo puede diseñar figuras sin ser creador completo de todo lo que las afecta, dejándolas dependientes de cielos, edificios, paisajes, luces y sombras que no corresponden al diseño artístico integral que sí tienen los pintores (1882, pp. 96-100). Junto a ello, Leonardo lamentó que los escultores transpiran golpeando el mármol, se ensordecen con el ruido del martillo y el cincel y se ensucian con el polvo de la piedra, mientras el pintor puede estar excelentemente vestido, escuchando música y acompañado de personas que leen o conversan; estos argumentos, en apariencia más banales, funcionan como demostraciones simples de que en el espacio vital de la pintura puede desplegarse una simultaneidad de artes que no caben en la escultura. Esas capacidades de la imagen, sumadas a otras, definieron que el Atlas, en tanto imagen-colección, no haya operado con la forma del globo, sino con la de la serie de mapas.

La confección de globos terráqueos es contemporánea a la navegación transoceánica y a la constitución de la idea e imagen de la Tierra como cuerpo esférico suspendido en un espacio interplanetario mayor. Fueron estos artefactos, y no los mapas conocidos desde casi siempre, los que desde los globos de Nicolaus Germanus de 1477 y de Martin Behaim de 1492 sirvieron como ingreso a un nuevo mundo y a un nuevo tiempo.⁵ Siguiendo ese espíritu, el primer trabajo cosmográfico destacado en el que participó Mercator fue el diseño y la construcción del globo terráqueo de Gemma Frisius de 1536, así como durante el resto de su vida fue célebre como productor de globos, en especial entre 1541 y 1551. Inmediatamente después del globo de 1536 Mercator se dedicó a su primer mapamundi, el *Orbis Imago* de 1538, que como todos los mapamundi de la época está cruzado por el problema relativo a cómo trasladar el globo al plano. Fue la primera de tres respuestas que el cartógrafo dedicó a la cuestión.

⁵ Sobre los globos de Germanus, perdidos desde el siglo XVI, la investigación de Babicz (1987). Sobre la confección del Globo de Behaim, el estudio de Ravenstein (1908). Sobre ese globo y sobre los globos en general, con un apartado especial para los de Mercator, la detallada investigación de Stevenson (1921).

Los primeros mapas en mostrar América, el de Juan de Cosa (1500) y el Cantino (1502), extendieron la imagen del mundo conocido sin ser proyecciones del globo, pero ya desde los escritos de Ptolomeo, en el siglo II, estaba abierto el problema de cómo pasar al plano una figura inscrita en una esfera, de modo que se conserve su forma y no se distorsionen las proporciones originales entre sus líneas. La solución ptolemaica, en sus diversas variantes, estuvo basada en la proyección parcial del globo (coincidente con su región conocida en la Antigüedad griega) sobre una superficie cónica; el mapa de Germanus de 1467 siguió ese modelo. Los mapas de Giovanni Contarini y Francesco Rosselli de 1506 y de Johannes Ruysch de 1507 trabajaron también sobre esa guía, pero duplicaron la apertura de 180° a 360° para incluir la extensión de mundo recientemente navegada por españoles y portugueses, lo que generó una desproporción excesiva entre el polo norte establecido como punto de fuga y el sur abierto en abanico. El siguiente gran intento por adaptar la totalidad del globo al plano, transgrediendo ahora las formas ptolemaicas, fue el de Martin Waldseemüller en su *Universalis Cosmographia Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespucii Aliorumque Lustrationes* de 1507 (**Fig. 3**), mapamundi publicado en simultáneo con un libro, *Cosmographiae Introductio* (en el que también participó Matthias Ringmann), y con un set de gajos impresos diseñados para la construcción de globos terráqueos. El texto, el globo y el mapa son herramientas complementarias de una misma empresa.⁶ Ese uso de abordajes múltiples también tiene lugar dentro del planisferio. La gran imagen del mundo, enmarcada por nubes y por los anemoi soplando vientos desde cada uno de los puntos cardinales, es una ampliación de la proyección cónica ptolemaica, de modo que ella pueda alojar no solo el continente europeo, el norte africano y el oriente medio, sino también los descubrimientos transatlánticos sistematizados por Américo Vespucio (de hecho es el primer mapa en llamar América al nuevo continente). El efecto visual de las tierras sobre este globo extendido al plano, más allá de que la geografía es distinta a la estandarizada siglos más tarde, es el de una imagen desacoplada y resistente en relación con el espacio que la contiene, como si todo se estuviera cayendo lentamente, sensación acrecentada por la forma en que el cono sur de África desborda el marco de nubes. Waldseemüller, atento a ese desequilibrio, y como referencia a su globo terráqueo, agrega allí mismo otra solución complementaria, situada en la parte superior y central del marco de nubes: flanqueadas por retratos de Ptolomeo y Vespucio, la imagen de un globo, a la izquierda, muestra Europa, África y Asia central, y, a la derecha, otra imagen muestra al mismo globo visto del otro lado, de modo que queda visible el extremo Oriente y América. Esta segunda solución, de menor escala que la primera, comparte el espíritu de la propuesta de Leonardo para la pintura de imágenes con volumen que recojan todas las dimensiones de lo escultural: alcanza mostrar, una junto a la otra, las dos caras de la esfera. La tensión entre las dos propuestas de Waldseemüller, mostrarlo todo en una sola imagen o en imágenes complementarias de lo mismo, va a recorrer a toda la cartografía del siglo XVI y va a encontrar en Mercator sus soluciones más influyentes.

⁶ Sobre la obra de Waldseemüller y sus relaciones con los mapas ptolemaicos, el libro de Brotton (2012).

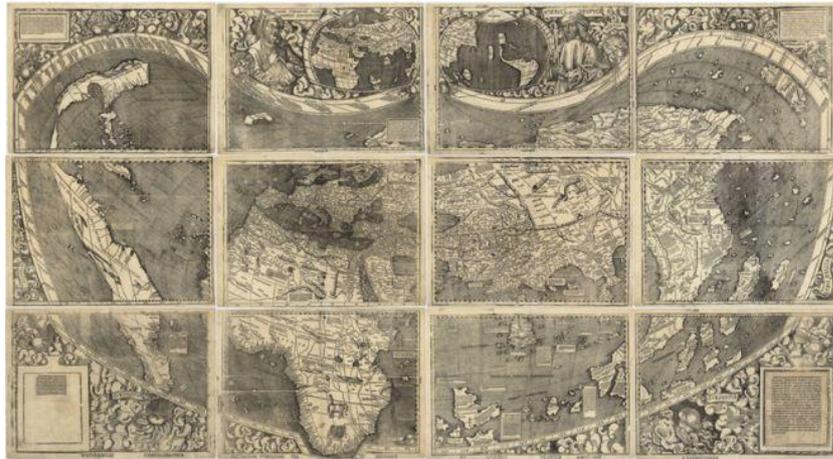


Figura 3. Martin Waldseemüller, *Universalis Cosmographia Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespuci i Aliorumque Lustrationes* (1507)

Sin embargo, antes de regresar a los trabajos de Mercator es necesario detenerse en otro aspecto fundamental del mapamundi de Waldseemüller: el *Universalis Cosmographia* fue publicado en formato impreso en doce hojas separadas. El mapa de Ruysch de 1507 también había sido impreso a doble página como parte de las nuevas ediciones de la *Geographia* de Ptolomeo, con la mitad del globo en una hoja y la otra en la siguiente, pero allí la división entre las partes es casi imperceptible porque coincide con su eje central. En cambio en el Waldseemüller las doce hojas no guardan proporción entre sí, de modo que las dos centrales muestran solo partes del globo extendido, mientras las demás comparten distintas proporciones de agua-tierra con distintas proporciones del marco de nubes y divinidades de los vientos. Mientras el recorte en dos de la obra de Ruysch atiende a un aspecto del mundo (es divisible en dos mitades), el recorte en doce atiende a un orden dado por el dispositivo que presenta la imagen y la divide para hacerla más fácilmente comercializable. Además, cada una de las doce planchas del *Universalis Cosmographia* contiene su porción del mapa en un marco, de modo que, al juntarlas, la imagen única y global coexiste con una serie de cuadros o viñetas que la discontinúan, acrecentando otra vez el efecto visual incómodo que tensiona a la obra. Esta característica va a cumplir un rol fundamental en la constitución del Atlas.



Figura 4. Oronce Finé, *Nova et Integra Universi Orbis Descriptio* (1531).

El mapamundi de Mercator de 1538 se compone, como el Ruysch, de dos hojas, pero su modelo, seguido con bastante detalle, es un trabajo de Oronce Finé, el *Nova et Integra Universi Orbis Descriptio* de 1531 (Fig. 4). El mapa de Finé es singular porque allí el dibujo del globo en dos imágenes, presentado tímidamente en el Waldseemüller, está en primer plano. Poco tiempo antes, en 1526 o 1527, un mapa del mundo de doble hemisferio, de factura muy simple, había sido publicado en el panfleto *De Orbis Situ Ac Descriptione* de Franciscus Monachus, transcripción de la carta que acompañaba el regalo de un globo terráqueo para el obispo de Palermo, Jean Carondelet.⁷ Como en el caso de las miniaturas de Waldseemüller, la doble imagen de Franciscus está confeccionada como acompañamiento simplificado para otra imagen completa. En cambio, el mapa de Finé se presenta independiente de la referencia a otra imagen, efecto acrecentado porque cada uno de los hemisferios (el norte a la izquierda y el sur a la derecha), en lugar de tener forma esférica, luce como un corazón, figura que también va a ser replicada en el mapa de Mercator de 1538. La atención a los simbolismos religiosos y mágicos asociados a esa forma de representar el mundo (anticipada por el mapa de Petrus Apianus de 1530 y, en menor medida, por el de Bernardo Sylvanus de 1511 —este más cercano al Waldseemüller ptolemaico—) escapa al alcance limitado de esta presentación y cuenta con estudios mejor informados (Mangani, 1998); para nuestros fines, es suficiente atender a que la proyección cordiforme se separa tanto del globo como de la proyección cónica clásica y pone en primer plano la plasticidad de la imagen como recurso esencial para la representación del mundo. Al mismo registro pertenece el uso de imágenes múltiples.

En relación a los globos, los mapas pronto ofrecieron varias ventajas: eran más aptos para su producción en serie, más económicos para ser comprados, más prácticos para su transporte y circulación y, sobre todo, admitían mayor cantidad de detalle e información. Mercator era un grabador y calígrafo experto (en 1540 publicó un libro dedicado al diseño y ejercicio de la escritura en cursiva, *Literarum Latinarum, Quas Italicas, Cursoriasque Vocant, Scribendarum Ratio*) y una de sus contribuciones al globo de Frisius fue justamente ayudar a la inscripción de información detallada que sobre una superficie reducida se mantuviese visible sin obstaculizar la imagen.

En 1569, la obra maestra de Mercator fue el mapamundi más complejo y densamente elaborado del siglo XVI, el *Nova et Aucta Orbis Terrae Descriptio ad Usum Navigantium Emendate Accommodata* (figura 5). Como el Waldseemüller de 1507, fue publicado en una serie de planchas impresas, en este caso dieciocho, que ensambladas formaban una imagen de 202 centímetros de ancho por 124 de alto (Woodward, 2007, p. 377). En esa vasta superficie, la imagen está cargada de nombres de ciudades, aguas y tierras, de cuadros que guardan extensos textos y de dibujos de naves y criaturas marinas. Sin embargo, con independencia de sus bellos ornamentos de todo tipo, la característica fundamental de ese mapa —y la que le valió gran fama posterior— es su formato: el mundo entero está contenido estrictamente en un rectángulo dividido en meridianos y paralelos perfectamente rectos, y en cada uno de los mares las rosas de los vientos radian diagonales que se despliegan hacia todos los puntos cardinales, hasta llegar a

⁷ El panfleto latino original fue publicado recientemente junto a una traducción al inglés por King (2019).

tierra o al marco ornamental grabado donde, entre molduras de apariencia metálica y flores enredadas, alegremente se mezclan pequeños ángeles y figuras paganas.

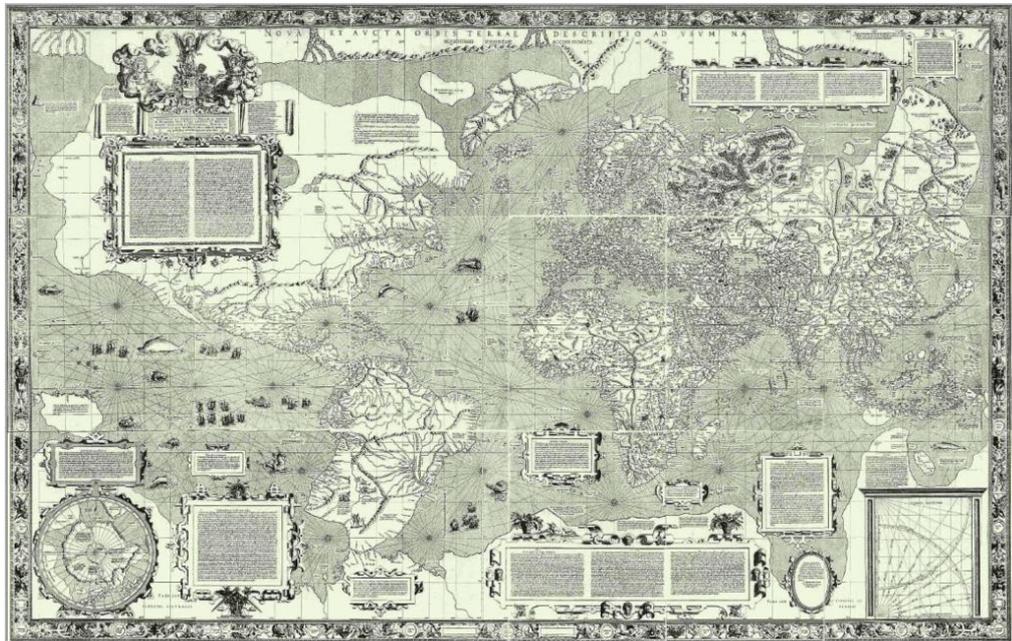


Figura 5. Gerardus Mercator
Nova et Aucta Orbis Terrae Descriptio ad Usum Navigantium Emendate Accommodata (1569).

La novedad, menos que en la forma de cuadro y en las trayectorias para navegantes, estaba en el modo en que ella integraba dos problemas. El Cantino (1502), el planisferio Cavéiro (1506) y el de Diego Ribeiro (1529) habían mostrado ya vastos rectángulos donde las aguas dominaban sobre la tierra; sin embargo allí el cuadro funcionaba menos como una forma acabada que como un recorte sobre una imagen del mundo de pronto mayor e incierta. En esos mapas, las rosas de vientos también radiaban cursos para los navegantes, pero en este caso la imagen, aunque útil para el tránsito, no estaba ajustada a las curvas de la esfera terrestre. El propio Waldseemüller, al producir en 1516 un gran y notable mapa para navegantes desplegado en doce planchas (*Carta Marina Navigatoria*), se desatendió de la concordancia del plano con las curvaturas del globo que lo había ocupado en su trabajo de 1507. Tal como indicó Mercator (1932, p. 11) en uno de los textos interiores de su imagen de 1569, el nuevo objetivo era librarse de esa alternativa.

De un lado del problema, si sobre un globo se dibuja con compás una línea regular que vaya desde un puerto de Europa a uno de América, y luego se proyecta la imagen en un planisferio, las costas seguirán unidas por ese curso, pero la línea ya no será regular, sino que se quebrará como el avance de un relámpago, de modo que siguiéndola los navegantes solo podrían llegar a destino desviándose y perdiéndose todo el tiempo; cada punto de ese curso quebrado tendría correspondencia con una latitud y una longitud exactas en el globo, pero a cada paralelo lo cruzaría apuntando en un ángulo distinto. Del otro lado del problema, si sobre un plano no conforme al globo se traza una línea recta de puerto a puerto, el marino sabrá que sólo tiene que seguir el punto cardinal hacia el que se desplaza y llegará a destino, pero si tomara los dos extremos y agregara un punto intermedio de forma que se dibuje un triángulo, y luego quisiera proyectar ese triángulo al globo, encontraría que al hacer coincidir su

punto de partida y su punto intermedio con dos coordenadas exactas, el otro punto, la llegada, ya no estaría en el mismo lugar en que estaba en el mapa, o que si hiciera coincidir los puntos extremos el punto intermedio ya no correspondería con la escala intermedia del viaje. Mientras las proyecciones del globo no dejaban seguir el movimiento, los mapas de navegación no dejaban fijar la geografía.⁸ El genio de Mercator fue hacer las dos cosas a la vez.

El cosmógrafo mantuvo rectos todos los paralelos y meridianos, como en un mapa de navegación, pero incrementó progresivamente la distancia entre los grados de latitud hacia los polos, en proporción a la mayor distancia de cada paralelo con el ecuador (Mercator, 1932, p. 11). Mediante esa corrección artificial el dibujo sobre el mapa de un curso recto que atravesara a todos los paralelos en el mismo ángulo podía ahora ser proyectado sobre un globo terráqueo asegurando que las coordenadas de dos, tres o cuatro puntos considerados en conjunto iban a coincidir en ambos dispositivos. Lo significativo, para la historia del nacimiento del Atlas, es que esta solución matemática vino de la mano con un tratamiento de la imagen nunca antes visto: hacia los polos el mundo conocido se agiganta y hacia el ecuador todo empequeñece. Parece un mundo que explota empujando todos los límites o que implosiona rumbo a colapsar entero en una sola línea.

El magnífico mapa de Mercator está poblado de tantas cosas que es difícil seguir no viendo otras entre las muchas que guarda. Más aún: la forma dinámica de su proyección hace que sea posible esperar que allí quepa efectivamente todo lo que puede verse, como si bastara ampliar o reducir la mirada. Se trata de algo más que el sueño taxonómico clásico de una cuadrícula infinitamente tabulable con un lugar específico para absolutamente cada cosa. Está en juego que las divinas proporciones que Leonardo o Galileo Galilei quisieron encontrar en los cuerpos naturales no alcanzan para producir una imagen pictórica o escultural de esos cuerpos que sea a su vez proporcionada y divina. La imagen de lo divino, es decir el mundo en su conjunto, si se proyecta a una imagen pictórica, deja de ser matemáticamente consistente, a menos que a la imagen se sume la propia matemática como correctivo agente y visible que la diferencia de la naturaleza. Quien quisiera medir el mapa de Mercator sin tener en cuenta las medidas de su proyección (es decir con un único uso de las matemáticas, en lugar de los dos requeridos) concluiría que Europa es casi tan grande como África, cuando todos los cartógrafos, antes y después de 1569, saben que el continente del norte es un pequeño territorio junto al inmenso continente del sur. Quien sí tenga en cuenta la corrección matemática sabe que tres centímetros en distintas partes del mapa de Mercator no equivalen a la misma cantidad de grados de latitud y que lo que está en sus manos es un dispositivo de ampliación y reducción de las imágenes que no depende de la perspectiva. La condición de la perspectiva es la diferencia entre distancias, de manera que para dibujar un globo en la página o el cuadro es necesario hacerlo como una figura cuyos contornos no sean los mismos que los de la superficie que la contiene y que así pueda hundirse o sobresalir respecto a ella. Los mapas de Waldseemüller de 1507 y de Finé de 1531, atentos a la perspectiva, muestran

⁸ Aunque aquí no cabe desarrollarlo, no puede dejar de notarse la similitud de este problema con el que la dualidad onda/corpusculo planteará a la física cuántica del siglo XX.

imágenes de unos cuerpos, mientras el Mercator, donde los límites del mundo son los del mapa, se muestra a sí mismo como imagen; imagen con valor en sí misma que solo matemáticas mediante corresponde al mundo. No hay perspectiva ni punto de vista en relación al planisferio de Mercator; la distancia de la mirada es igual con todos los puntos y lo que amplifica y reduce es la propia visión funcionando a través de un lente fijo que le responde: el dispositivo. Pero no es solo ampliación o reducción, porque así no habría diferencia con los alejamientos y acercamientos que permite la distancia. Es porque lo ampliado y lo reducido coexisten que la perspectiva se desdibuja para dar forma a otro tipo de imagen. El mapa es un conjunto de cuadros. No solo —como el Waldseemüller— fue publicado en una serie de hojas que siempre dejan visible un marco en las juntas, sino que cada cuadrante es una visión distinta y cada límite funciona como otro marco. Los distintos tamaños de esos cuadros y distintos grosores de esos marcos, siendo a la vez todos partes con igual valor (matemático) de una misma imagen, muestran algo nuevo. Siempre hubo colecciones de imágenes, pero esto es la imagen de una colección, y ella es fascinante con independencia de lo coleccionado.

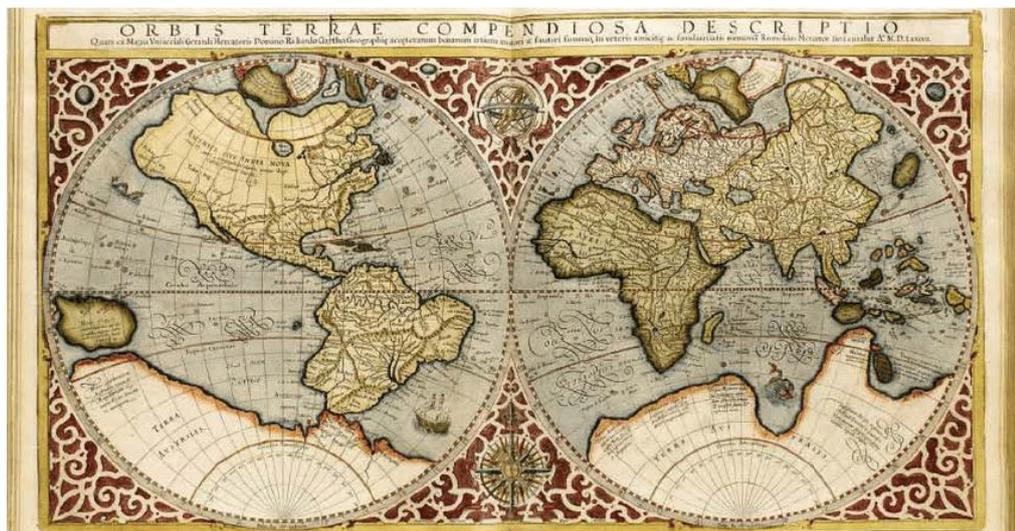


Figura 6. Gerardus Mercator, *Orbis Terrae Compendiosa Descriptio* (1587).

El mapamundi que abre el *Atlas* de 1595 no es el de 1569 ni similar, del mismo modo en que el nombre del titán no está en la carta de navegación, pero esa diferencia menor no afecta en nada a su trabajo común para el proyecto de producir una imagen-colección. Ahora el mundo, en la obra cartográfica elaborada en 1587, se ve como un doble hemisferio (Fig. 6). Es una imagen menos explosiva, pero la geografía que dibuja es más familiar a la de los demás mapas de la época, a la vez que ofrece algo distintivo. Luego de las proyecciones con forma de doble corazón de Finé y Mercator en los años 1530s, todas las obras de geografía destacadas habían mostrado el globo como una imagen simple. El doble hemisferio, sin el nivel de detalle y complejidad de la proyección de 1569, mantiene el principio fundamental de aquella en una versión tan sintética como es posible (y quizás, por añadidura, la más efectiva): para hacer visible el mundo no alcanza una imagen y son necesarias, como mínimo, dos. Los grandes mapamundis de los dos siglos que siguieron dan testimonio más que suficiente de lo grande que fue el efecto de ese modo de ver: a veces replican la geografía y casi siempre siguen el formato doble hemisferio del *Orbis*

Terrae Compendiosa Descriptio. Desde el título está anunciada una empresa de coleccionismo de imágenes que el *Atlas* de 1595 lleva a un alcance y una sistematización cuyos únicos precedentes pueden encontrarse en los calendarios cristianos iluminados, como los menologios de los siglos XI y XII preservados en el Monasterio de Santa Caterina de Sinaí o el gran menologio de Basilio II (también siglo XI). Los calendarios son colecciones donde las imágenes se ordenan correspondiendo cada una a un momento distinto; cada día ellas son un llamado a recordar un santo en particular y una lección bien determinada, como si la contemplación no fuese más que el recordatorio de un ejercicio. En el *Atlas* la colección se muestra en acto, todas sus imágenes actúan a la vez y ella misma es conforme al modelo sin que medie la acción del espectador. El mapa de 1569 todavía era ofrecido como paños que luego debían reunirse para dar la imagen conjunta; pero en 1595 ya no es necesario que las imágenes salgan de su lugar en el libro para hacer visible el mundo, porque el *Atlas* mismo, en su volumen como conjunto, es el armado y es la imagen.

Las contribuciones de Mercator a la geografía, si bien desde ya modificadas tras más de cuatro siglos, siguen vigentes en los sistemas de geolocalización operativos en los teléfonos celulares usados cotidianamente por cientos de millones de seres humanos. Las pantallas de los teléfonos y los menús de navegación digital de todo tipo de dispositivos electrónicos operan como los Atlas más pequeños y más completos jamás conocidos. Es difícil, viendo la historia reciente del último milenio, encontrar visiones del mundo tan axiales como la imagen-colección navegable, al punto que ella misma parece ocupar casi toda la dimensión gráfica de la idea de “visión del mundo”. La gran reunión de todas las cronologías, de todas las tierras y los mares, de todos los dioses y de todas las dimensiones de la imagen fue exitosa. Incluso en tiempos de guerra, durante los siglos de oro de la cartografía, reinó una paz casi absoluta sobre los modos de tratar las imágenes (lo que no quita dramatismo a las excepciones). De las imágenes no había nada que temer. Cristo podía sentarse con Júpiter sin que se quebraran el cielo o la tierra. Era sensato dudar de la supervivencia de imágenes demoníacas. En ninguna pintura, dibujo o mapa podía haber algo peor que su mala confección, a la vez que esas imágenes, bien hechas y bien ordenadas, sí tenían el poder de producir ciencia. El peligro, en vez de los demonios, eran los hombres que perseguían herejes, y estos perseguidores terribles (a quienes Mercator padeció acusado y prisionero) ni siquiera estaban animados por fuerzas malignas, sino por pura falta de conocimiento, como criaturas que no saben lo que hacen. Mercator fue un practicante y creyente fundamental de un tipo de humanismo magnífico. Y el Atlas es la imagen viva de ese mundo propuesto.

En 1924, luego de padecer una crisis psíquica total que le deparó años de internación bajo cuidado médico, ya recuperado de una enfermedad que había consistido, según su propio diagnóstico, en una extrema sensibilidad a las visiones y una no menor dificultad para ordenarlas (Warburg y Binswanger, 2007), Warburg comenzó su Atlas. Las resonancias de esta empresa con la de Mercator son conocidas y al respecto puede consultarse el texto reciente de Davide Stimilli (2013). Por mi parte, aquí me dediqué apenas a profundizar un poco más en las características de la imagen-colección del proyecto de Mercator a la luz del trabajo de Warburg y de su resonancia cada vez mayor en un tiempo presente de crisis del orden de las imágenes.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En: *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, pp. 157-187.

_____. *Ninfas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

_____. *Signatura rerum*. Sobre el método. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

BABICZ, Józef. The Celestial and Terrestrial Globes on the Vatican Library dating from 1477, and their maker Donnus Nicolaus Germanus (ca 1420-ca 1490). *Der Globusfreund*, No. 35/37, 1987, pp. 155-168.

BELTING, Hans. *Imagen y culto*. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte. Madrid: Akal, 2009.

BORISONIK, Hernán. *Şoporte*. El uso del dinero como material en las artes visuales. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.

BROTTON, Jerry. *A History of the World in Twelve Maps*. London: Allen Lane, 2012.

BURCKHARDT, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Nueva York: The New American Library.

CRANE, Nicholas. *Mercator*. The man who mapped the planet. Nueva York: Henry Holt and Company, 2002.

DA VINCI, Leonardo. *Das Buch Von Der Marelei*. Nach Dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Viena: Wilhelm Brumüller, 1882.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente*. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada, 2009.

DIÓDORO DE SICILIA. *Biblioteca histórica*. Madrid: Gredos, 2001.

FARAGO, Claire J. *Leonardo's da Vinci Paragone*. A critical interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas. Leiden: E.J. Brill, 1992.

HOMERO. *Odisea*. Madrid: Gredos, 2000.

HESÍODO. *Teogonía*. Madrid: Gredos, 1978.

KING, Robert J. Franciscus Monachus' 'De Orbis situ acdescriptione' - a parallel translation. *The Globe*, No. 86, pp. 43-69, 2019, pp.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *La ascensión de Atlas*. Glosas sobre Aby Warburg. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.

_____. La imagen transtemporal: la "ciencia sin nombre" de Aby Warburg. *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, No. 19-20, pp. 31-46, 2018.

MANGANI, Giorgio. Abraham Ortelius and the hermetic meaning of the cordiform projection. *Imago Mundi: The International Journal for the History of Cartography*, 50:1, 1998, pp. 59-83.

MERCATOR, Gerardus. *Atlas sive Cosmographiae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura*. Duisburg: 1595.

_____. Text and translations of the legends of the original chart of the world by Gerhard Mercator issued in 1569. *Hydrographics Review*, No 9/2, pp. 7–45. 1932.

OTTONELLO, Rodrigo Oscar. La cartografía atlántica del nuevo mundo y de la utopía. *Nombres. Revista de Filosofía*, No. 31, 2018, pp. 199-214.

PLATÓN. *Critias*. Madrid: Gredos, 2011a.

_____. *República*. Madrid: Gredos, 2011b.

_____. *Timeo*. Madrid: Gredos, 2011c.

RAVENSTEIN, Ernst Georg. *Martin Behaim*. His life and his globe. Londres: George Philip and Son, 1908.

STEVENSON, Edward Luther. *Terrestrial and celestial globes*. Their history and construction including a consideration of their value as aids in the study of geography and astronomy. Vol 1. Londres: Published for the Hispanic Society of America by the Yale University Press, 1921.

STIMILLI, Davide. Aby Warburg's Impresa. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 4, 2013, pp. 1-26.

STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro*. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México DF: Sexto Piso, 2004.

_____; BINSWANGER, Ludwig. *La curación infinita*. Historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

_____. “El nacimiento de Venus” y “La primavera” de Sandro Botticelli. Una investigación acerca de las representaciones de la Antigüedad en el temprano renacimiento italiano. En: *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno, 2014, pp. 27-115.

WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography Volume Three*. Cartography in the European Renaissance. Part 1. Chicago: University of Chicago Press, 2007.