

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El mago, el coche, el ermitaño y el colgado
del Tarot Visconti-Sforza.

Artículo

Que para obtener el título de:

Maestra en Historia del Arte

Presenta:

Tania Vanessa Alvarez Portugal

Asesor: Linda Báez Rubí



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo surgió del oportuno reconocimiento de representaciones astrales y alquímicas en algunas cartas del mazo llamado tarot Visconti-Sforza. La investigación fue posible gracias a la beca del CEPE UNAM que patrocinó una estancia de investigación en el Instituto Warburg y a la coordinación del posgrado en Historia del Arte por su apoyo para visitar la colección de cartas del tarot Cary-Yale Visconti de la biblioteca Beinecke de Libros y Manuscritos Raros de la Universidad de Yale, así como para visitar el Pierpont Morgan Library and Museum de Nueva York, donde se encuentran las cartas Visconti-Sforza de la colección Pierpont-Morgan. Agradezco a los miembros del Posgrado de Historia del Arte por todo el apoyo brindado en cada momento; a Anita Pollard por su cordial ayuda e introducción al Instituto Warburg; a Timothy G. Young, curador de los libros y manuscritos modernos de la biblioteca Beinecke; a Maria Isabel Molestina, y a William M. Voelke, curador del tarot Visconti-Sforza en el Pierpont-Morgan Library and Museum.

Especial agradecimiento tengo para con el doctor Manuel Lavaniegos por aportar siempre inspiración sobre mis proyectos e ideas; a la Doctora Laura Benítez quien con sus pertinentes observaciones y rigor académico guió el progreso de mi trabajo desde su inicio; y a mi asesora, la doctora Linda Báez, por sus consejos, su guía, su entusiasmo y sobre todo, por brindarme el aliento necesario para la realización del proyecto.

A la UNAM por su nobleza, su disposición, su calidad y su compromiso.

A mi familia por su apoyo y su cariño, todo es posible con ustedes a mi lado.

El mago, el coche, el ermitaño y el colgado del Tarot Visconti-Sforza.

INTRODUCCIÓN

Existen tres mazos del tarot llamado Visconti. Por la técnica con la que fueron hechos se ha podido establecer su origen en el norte de Italia alrededor del siglo XV, siendo por tanto considerados como los primeros mazos de tarots.

Estos tres mazos han llegado fragmentariamente a la actualidad. Cada mazo cobra el nombre del lugar en donde se encuentra actualmente ubicado:

El *Brera-Brambilla Visconti*, toma su nombre de la Galería de Arte Brera de Milán que contiene las cartas compradas en 1900 por G. Brambilla. El tarot Visconti di Modrone, *Cary-Yale Visconti* está ubicado en la Colección Beinecke de la biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale; y el *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*, actualmente constituido por 74 cartas, repartidas en tres lugares: 35 en la Biblioteca Pierpont-Morgan de Nueva York, 26 en la Academia Carrara y 13 en la colección privada de Colleoni en Bérghamo.

Diversos han sido los estudiosos interesados por una historia del tarot, entre ellos Wittgens, Rasmø, Baroni, Samek Ludovici y Ferrari. Entre los autores interesados por el descubrimiento esotérico en el tarot se encuentran Moakley, Mendel y Klein, así como Stuart Kaplan y Michell Dummett quienes realizaron en colaboración una Enciclopedia del tarot incluyendo mazos desde el siglo XV hasta los actuales, y también tratan el tarot en publicaciones personales. Giordano Berti destaca en sus estudios sobre

el tarot debido al empleo de análisis históricos e iconográficos. El tarot ha sido estudiado desde la historia del arte por Germano Mulazzano y Sandrina Bandera, quienes a través de análisis estilísticos y de contexto histórico han logrado proponer fechas de datación así como la autoría de los mazos. Dentro de la filosofía, los trabajos de Andrea Vitali respecto al tarot se destacan por el cuidado que pone en el contexto histórico y social, logrando tender lazos entre éste y las tradiciones culturales orientales y hebreas. Sin embargo, la relación que existe entre las mismas representaciones de las cartas y las utilizadas en almanaques, placas, o manuscritos de contenido astrológico no ha sido estudiada por ninguno.

El objetivo del presente trabajo es presentar un análisis iconográfico de cuatro cartas del tarot Visconti, el mago, el ermitaño, el carro y el colgado.¹ Para ello se iniciará con un estudio histórico de los mazos del tarot donde, en un primer apartado, se problematiza su origen y su etimología; después se tratará el contexto, las peculiaridades técnicas y la autoría de los mazos para finalmente, tratar la relación iconográfica de las cuatro cartas mencionadas con representaciones astrológicas y alquímicas contemporáneas. Estos pasos permitirán lograr una aproximación a la idea que en el siglo XV se tenía respecto al tarot.

Para dicho análisis tomaré de referencia las propuestas teóricas de Warburg, quien buscó trazar una correspondencia entre diversas imágenes a partir de una retórica muscular semejante, y explicar las imágenes de acuerdo con las prácticas culturales e intelectuales de la sociedad que las produce; así como el análisis de la imagen dentro del documento como lo realiza Ewa Sniezynska-Stolot; y, debido a la falta de fuentes escritas tanto de mi tarot como de ciertos grabados alquímicos, seguiré la propuesta

¹ Se desconoce el orden que seguían las cartas en el mazo.

iconográfica de Tervarent que sugiere enfocarse en encontrar la relación entre las representaciones sobre varias superficies, aunque dejaré abiertas diversas posibilidades de interpretación de las mismas.

ORIGEN Y ETIMOLOGÍA DEL TAROT

A finales del *Trecento* y principios del *Quattrocento* llegaron al norte de Italia diversos juegos de cartas, lamentablemente no se conserva ninguno de estos.² También han llegado referencias de la región del mediterráneo, de un juego de cartas citado como *naibi*, o *naiphibi* o *naibes*,³ de donde Giordano Berti y Pietro Marsili, proponen que los tales naipes tienen un origen musulmán, donde la palabra árabe *nabi* y la hebraica *nabiah* significan profeta,⁴

² “Venivano prodotti numerosi giochi di carte figurate. Nel *Catalogo delle prime incisioni italiane* di Hind, è citato dall’*Inventario Roselli*: <<tavole per il giuoco del trionfo del Petrarca>>, e ancora un <<giuoco d’Apostoli chol nostro Signore>>, un <<giuoco di sete virtù>> e un <<giuoco di pianeti cho loro fregi>>.” Giordano Berti, Pietro Marsili “La diffusione dei tarocchi rai i sec. XV- XIX”, Ascari, et al., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997, p.10

³ *Tractatus* di J. Rheifelden 1377. *Loc. Cit.*

⁴ *Loc. Cit.* Sin embargo, aunque queda clara la relación de los vocablos en las lenguas semitas, el uso de las cartas y del tarot para la adivinación es mencionado por primera vez en un manuscrito anónimo de Bologna del siglo XVIII, el cual está inscrito entre textos masónicos, a forma de lista brinda a 35 cartas un significado adivinatorio. Terry Zanetti, “Bologna mágica fra ricordi e tarocchi,” *Il tarocchino di Bologna, Storia, iconografia, Divinazione dal XV al XX secolo*, Vitali Andrea, Terry Zanetti, Bologna, Edizioni Martina Bologna, 2005, p. 78. El uso adivinatorio es luego tratado por Court de Gébelin en su primera publicación, el manual Etteilla, escrito sobre el origen del tarot entre 1757 y 1765. Zanetti, *Ibid.*, p. 79.

Antoine Court de Gébelin, *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne: considéré dans son génie allégorique et dans les allégories auxquelles conduisit ce génie: précédé du plan général des diverses parties qui composeront ce Monde primitif*, Paris, Gébelin, Boudet, Valleyre l’ainé, Veuve Duchesne, Saugrain, Rual, 1773, vol. III; también Sandrina Bandera, *Brera, I tarocchi: il caso e la fortuna Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica*, Electa, Milán, 1999, p.66.

Existe un juego de cartas muy popular en la India, el juego del Ganjifa. Jeff Hopewell busca el itinerario de las cartas iraníes que llegaron a la India en el siglo XVI, y concluye que fue un tipo de cartas chinas que se esparcieron en el siglo XIII, modificándose en el camino, las que llegaron a Egipto en la era de los mamelucos (de 1250 a 1517) y de ahí a Europa. “They reached Egypt in the Mamluk era (1250-1517 AD) and stabilized into four suits (cups, swords, coins and polo-sticks), acquiring three court cards in each suit –King, Governor, Vice-Governor- and then numerals. In this form they came to Europe in the middle of the fourteenth century and even today cards can be found in general use in Italy and Spain with similar suit signs (the polo-sticks having been changed to clubs or batons). And court cards as of King, Knight and Jack.” Jeff Hopewell, *Ganjifa the*

Tarot como mazo de cartas

Andrea Vitali menciona que a principios del *Quattrocento* existía un mazo de cartas denominado *Triumph*, el cual fue ideado por Marziano di Tortona para Filippo Maria Visconti. Éste contenía imágenes de divinidades clásicas, de figuras de aves como águilas, colibrís, fénix, y de tortugas.⁵

Por otra parte, también en el *Quattrocento*, se usaba la palabra *Triumph* para referirse al mazo compuesto por 78 cartas, de las cuales 22 eran alegóricas y 56 representaban a la corte –paje, caballero, reina y rey- y a números.⁶

De finales del *Quattrocento* al *Cinquecento*, al mazo de los *Triumph* se le denominó *Ludus Tarochorum*, o juego de tarot. En el siglo XVI al mismo mazo se le denominó *Tarocchi*. Literatos, como Giulio Cesare Croce, se refirieron a sus cartas triunfales como *Triumph de' Tarrochi*, mientras que otros, como Notturmo Napolitano, para referirse a las mismas utilizaron el término *Trionfi* o *Triumph*. Éstas cartas entre

traditional playing cards of India, England, International playing cards society, 2010, p.9

Sobre el juego entre los mamelucos, Michel Dummett escribe: “i più antichi accenni in documenti, che risalgono all'anno 1400 circa, li troviamo negli *Annali* di Ibn Taghri-Birdi, in cui sono chiamate *kanjifah*. L'unico mazzo mameluco quasi completo é un esemplare dipinto a mano, conservato nel museo Topkapi Sarayi di Istanbul, luogo in cui fu scoperto sa L.A. Mayer nel 1939; ma si sono ritrovate parecchie carte singole incomplete, alcune delle quali databili al XIII secolo. In Egitto si sono trovate anche alcune carte italiane del XV e XVI secolo; anche se in Europa non si sono rinvenuti esemplari di carte islamiche.” Michael Dummett, *Il mondo e l'angelo i tarocchi e la loro storia*, Napoli, Bibliopolis, 1993, p.27

⁵ Adrea Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Il tarocchino di Bologna, Storia, iconografia, Divinazione dal XV al XX secolo*, Vitali Andrea, Terry Zanetti, Bologna, Edizioni Martina Bologna, 2005, p. 9

⁶ Frente a tal riqueza de juegos llamados *trionfi* y *tarochi*, es necesario aclarar que llamaré triunfos a las 22 cartas alegóricas, y utilizaré el término tarot para referirme al mazo de cartas que contiene figuras alegóricas, de corte y numerales.

los jugadores, en tanto que poseían en el juego un poder superior al de las numerales y las de la corte, eran llamadas *Trionfi*.⁷

Tarot como juego

Contemporáneamente con el término *Ludus Triumphorum* o *Ludus ad Triumphos* se nombró al juego en el que se utilizaban las cartas numerales y las cartas de corte. Este juego incluía unas cartas denominadas *Trionfi*, las cuales constituían la baza – también llamada brisca-, es decir, la carta que sale del mazo barajado y guía el resto del juego. Ésta se descubría al inicio de la partida a la voz *Ludus ad Triumphos, Triumphorum*: “*Giuoco di carte secondo il colore della carte, detta trionfo, scoperta al principio della partita*”.⁸

Cardan, en 1550, menciona entre varios juegos de azar, el *Triumpho*, el *Triumfeti* y el *Sequentium Tarochi*.⁹

Entre los otros juegos que eran denominados *Trionfi*, se encuentra el *Ludus ad Trapollinus*;¹⁰

Vitali menciona que en el volumen VII del *Dizionario della Lingua Italiana* de 1830 se le llama *Trionfo* a la carta nombrada por el jugador.¹¹ Mientras que el segundo volumen del *Dizionario Piemontese Italiano Francese* dice que el *Trionfi*, abarca los

⁷ Andrea Vitali, “Trionfi, Trionfini e Trionfetti, fra Gioco e Letteratura,” *Le tarot associazione culturale*, Italia, <http://www.letarot.it/page.aspx?id=238> visto en 21 de Septiembre.

⁸ Esta es la descripción que brinda Pietro Sella en su *Nomi Latini di Giuochi negli Statuti Italiani (sec. XIII-XVI)*. *Loc. Cit.*

⁹ *Archaeologia* vol. LVII, citado en Robert Steele, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early italian card games, with some remarks on the Origin of the Game of Cards*, London, Nichols and Sons, Parliament mansions, 1900, p. 10

¹⁰ Mencionado por Pietro Sella. Vitali, *Trionfi, ... Op. Cit.*

¹¹ *Loc. Cit.*

juego de cartas como el *trionfetti*, *trionfini*, *chartularum lusus*, el *Trionf* y los juego de los triunfos.¹²

Para 1526, Francisco Berni escribe en Roma las primeras reglas del juego del tarot, *Il Capitolo del Gioco di Primera*¹³

El humanista Juan Maldonado escribe a mediados del siglo XVI las reglas del juego de Trionfi español llamado *Triumpho Hispanico à Trionfetto* en su disertación *Ludus Chartarum Triumphus*.¹⁴

La Iglesia condenaba los juegos de azar. Un monje a inicios del siglo XVI dijo que los juegos de azar fueron inventados por el Diablo en persona. Su escrito, recogido por Robert Steele, muestra las intenciones de un demonio de hacer un centro de adoración al diablo que tuviera más gente que la parroquia. Este lugar sería la sala de juegos.¹⁵

¹² “a certi giuochi di carte si è il colore délla carta che rimane dopo che se riè distribuito ai giuocatori il dovuto numero od anche il seme délle carte che deve prevalere agli altri.” *Loc. Cit.*

¹³ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.14

¹⁴ “composta sotto l'influsso di un testo educativo sulle carte da gioco di Jean Luis Vives (amigo di Erasmo) dedicato al giovane principe Carlos, dal titolo *Ludus Chartarum seu Foliorum* (1538 ?) (7). Maldonado describe il gioco e le sue regole attraverso un dialogo fra diversi giocatori di nome Maldonatus, Ferranus, Rosarius, Padronus, Asturianus.” Vitali, *Trionfi*, ..., *Op. Cit.*

¹⁵ El *Ludi Inductio*, parte del *sermo perutilis de ludo* (de entre 1450-1470) dice: “Quos interrogavit magnus Lucifer qua de causa fugissent. Tunc surrexit quidam dyabolus nomine Azarus et dixit totum ordinem dicte fuge arabolice. „Sed si tu vis mihi obtemperare, ego faciam pervertere quicquid illi fecerunt in contumeliam dei et tui ipsius amorem.“ „Et quid facies,“ quint ille? „Cosítuam,“ ait, „in civitatibus et castris et villis episcopatum seu baratariam, et episcopum baraterium verum. Et in nocte Nativitatis Domini plus veniret ad ecclesiam nostram quam ad ecclesiam Dei. Et ecclesie nostre parochiales erunt taberne. Et sacerdotes erunt tabernarii, et capelle nostre erunt apothece, et capellani erunt apothecarii. Et sacristie nostre erunt domus macellariorum ubi stabunt reliquie nostre, seu taxilli, ossa nostrarum sanctorum bestiarum. Et carte erunt ymagines. Altare erit banchum. Lapis consecratus erit tabulerium. Calix erit cyathus vini. Hostia erit ducatus aureus. Missale nostrum erit

En el siglo XVI se consideraba que los juegos de tarot no eran de azar, razón por la cual no estuvieron proscritos por la Iglesia.¹⁶ Sin embargo, fueron condenados por el vicio que causaban entre sus jugadores y por los delitos que se perpetraban en torno a la mesa de juego.¹⁷

En el *Sermo perutulis de ludo (Sermone utilissimo sul gioco)*, el significado de las figuras de las cartas se interpretan como la avaricia del jugador y los perjuicios del juego.

(la figura de los oros) son de hecho las monedas que corren de la mano del jugador. Y esto significa la inestabilidad de monedas del jugador, porque debes pensar que cuando entras en el juego tus monedas se irán a la ruina porque perderás. Las copas también muestran a cuál punto de pobreza llegará el jugador, porque privado de una copa de vino beberá de un cáliz. También los bastones. El madero es seco para sugerir la aridez de la gracia divina del jugador.”¹⁸

taxillus: carte hujus missalis erunt cartule et triumphii“. Qui quidem taxillus habet 21 punctos dyabolo consecratos. Qui quidem puncti 21 sunt gradus unius scale descendentis in inferum. Et nota quod quilibet taxillus habet 6 stantias: in quibus collocati sunt isti gradus; qui designant 21 ludos fortune quibus utitur lusor, et sunt nomina demonum.” Steele, *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁶ Sobre las referencias a prohibiciones de juegos de cartas desde el siglo XIV. *Ibid.*, p.11

¹⁷ Testimonios al respecto pueden encontrarse en archivos de Venecia, ciudad en donde desde el *Cinquecento* se encuentran numerosos testimonios de la difusión del juego de cartas en todos los estratos sociales, Lucia Nadin Bassani, *Le carte da Gioco a Venecia. L'arte dei cartoleri (1400-1700)*, Venecia, Centro Internazionale della Grafica, 1989, p. 16. Un ejemplo de testimonio lo menciona Vitali: “L'Amarezza di rimanere soccombente aveva fatto smarrire la logica anche a Gerolamo Berta detto *Marsion*, pescivendolo; il quale, nel giorno 19 dicembre 1732, avendo perduto a Trionfetti ed alla Zecchinetta, nel *Magazen a S. Moisè, 4 Lire* - come il Fassetta [cognome di un personaggio coinvolto in una situazione simile che l'autore riporta sempre nella sua opera] - improvvisamente si alza da tavola, urta con disprezzo i soldi che vi erano sopra, dà un pugno al suo avversario Chiodo; e, nell'atto che costui si abbassa silenzioso per raccogliere le monete cadute, lo uccide con due coltellate. Ma al giocatore non bastava - per qualche moneta lordarsi le mani di sangue. Il desiderio di tentare di nuovo la sorte era così vivo, che, non curante della sua libertà, tornava poco dopo nella bisca.” Giovanni Dolcetti citado en Vitali, *Trionfi, .., Op. Cit.*

¹⁸ “De secundo ludorum genere scilicet *cartularum* dico quod si lusor cogitaret quod in cartulis significatum est, forte ab eis cavaret. Nam in cartulis quadruplex differentia est.

Basándose principalmente en dichas experiencias de la vida cotidiana es que el tarot aparece en Pietro Aretino, M.A. Buonarroto el joven, Giovanmaria Cecchi, Tomaso Garzoni de Bagnacavallo, Traiano Boccalini; como juego en la literatura en los siglos XV y XVI; y en Lorenzo Bellini para el siglo XVII.¹⁹

Otro tipo de juego que utilizó las cartas del tarot fue el desarrollado por Troilo Pomeran, quien compuso un poema (*poemeto*) en el que une al nombre de mujeres venecianas solteras las 22 figuras del tarot, crea así el “juego de las mezclas” (*degli abbinamenti*), según una costumbre de asociaciones y de motivos verbales que se mantuvieron entre 1600 y 1700, de particular dificultad para leer en público.²⁰

Los triunfos del tarot en otros juegos de cartas

Entre algunos de los juegos de cartas que usaban dentro del mazo, los triunfos del tarot, se encuentra el *Tarocchino de Bologna*, del cual aparecen dos manuales a mediados del siglo XVIII.²¹ En 1754, *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il*

Ibi nam sunt *denarii* per manus lusorum discurrentes. Et hoc significat instabilitatem pecunie in lusore, quia debes cogitare, quando intras in ludum, quod denarii tui ibunt in manam hora meo quod perdes. Sunt et *Cuppe* ad ostendendam paupertatem ad qua mita devenie lusor, quod carens cypho ad bibendum utetur cuppa. Sunt et *bastoni*. Lignum est arridum ad insinuandam siccitatem divine gratie in lusore. Sunt postremo et *enses* ad declarandum brevitatem vite lusoris quia plerumque occidunt, &c. Nullum enim genus peccatorum es tita desperatum sicut lusorum. Quando perdit et non potest habere desideratum punctum, cartulam, vel triumphum, percutit crucem in denario, blasfemando Deum el sanctos, cum rabie projiciente taxillos diento suipsomet. „Che me sia moza la mano,” &c. Facillime irascitur socio ridenti, et continuo in contumelias surgit et percutiunt se, &c. O lusor figurate, age primam, quia male finies.” *Ludi Inductio* en Steele, *Op. Cit.*, p.3.

¹⁹ Andrea Vitali, *Trionfi...*, *Op. Cit.*

²⁰ Esta práctica fue utilizada junto con la sátira política de 1800, cuando a los triunfos se les añadió la personalidad política del momento. Nadin, *Op. Cit.*, p. 17.

²¹ El *tarocchino* surge en el *Cinquecento* de la reducción del mazo de 78 cartas a 62. Se eliminan las cartas numerales del 2 al 5 de cada figura. Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 23.

giuoco dilettevole delli tarocchini di Bologna, de Carlo Pisarri (el cual dice estar basado en otro manual más antiguo), y en 1763 el *Il giuoco pratico* de Raggaele Bisteghi ²². Pisarri menciona que el juego del *tarocchino*, incluye los triunfos del tarot y esta basado en la memoria, razón por la que los jugadores deben guardar absoluto silencio. ²³

El *tarocco Leber* del siglo XV, de probable origen veneciano, contiene ocho cartas de triunfos enumeradas, inspiradas en divinidades griegas, y portan leyendas en latín que aclaran el significado; mientras que las cartas de la corte retratan personajes históricos de la antigüedad. ²⁴

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ Este mazo consiste en 64 cartas y es para cuatro personas, donde juegan dos contra dos. Al principio cada uno toma una carta al azar y quien tenga la carta más alta inicia la partida. El objetivo es hacer tiradas de cartas en serie. Hay cinco series, la de las espadas, los bastos –que siguen el mismo orden- y la de las copas y los oros. Estas están compuestas por 10 cartas, cuyo orden en los bastones y las espadas es de Rey, Reina, Caballo, Paje, diez, nueve, ocho, siete y seis. (siendo el rey el más fuerte); mientras que en las copas y en las oros, el orden es el contrario. La quinta serie la conforman los triunfos, en el juego llamada la serie *Granda*, ahí el orden es: Ángel, Mundo, Sol, luna, Estrella, Flecha, Diablo, Muerte, Traidor, Viejo, Rueda, Fuerza, Justifica, Templanza, Carro, Amor; los cuatro *Mori* (papesa, papa, emperador y emperatriz) los cuales no tienen un orden sólo que “toman” (o vencen) a la carta anteriormente jugada; el Bagatela y el Loco los cuales recorren toda la secuencia, y por eso se llaman *Contatore*; Carlo Pisarri, *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevolte delli Tarocchini di Bologna*, Bologna, Ferdinando Pisarri, 1754, p.16-18.

En la introducción dice el autor: “Questo Gioco è antichissimo talmente, che non si ha cognizione né dell’inventore, né del tempo, in cui fu ritrovato; (...) Perciò li nostri Maggiori lo giocavano con sommo rigore; e siccome questo giuoco consiste quasi tutto nella memoria, volevano un sommo silenzio, ed era talmente rigoroso, che non era lecito ad un Giocatore in tutto il tempo, che si giocava, se non di dire *Sminchiate*. (...) Poscia inventarono di picchiare, battere, e tirar indietro la Carta in vece di parlare. (...) In riguardo al picchiare su la Tavola v’erano più significati: se si batteva nel mezzo, voleva dire, o significare di avere la presa maggiore di quella sequenza; ma se si picchiava da una parte della Tavola, voleva dire, che si aveva la seconda presa.” *Ibid.*, 5 a 7

²⁴ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.44

En el mismo siglo XV aparecieron una gran cantidad de tarots que sobreviven a la fecha. El *tarocchi di Alessandro Sforza*, datable entre 1450 y 1460 de Ferrara;²⁵ el tarot de Carlos VI de entre 1470 y 1480;²⁶ el tarot siciliano y el austriaco²⁷; el *minchiate* florentino²⁸ y el *germini* o *minchiate*.²⁹

²⁵ Las cartas que se conservan son 15: 4 triunfos, 2 figuras y 9 numerales. *Ibid.*, p.20

²⁶ Su nombre viene de la errónea identificación con las cartas mencionadas en un libro de cuentas de Calos VI de Valois de 1392. De este mazo quedan 17 cartas, de las cuales 16 son triunfos (el mago, el emperador, el papa, los amantes, la templanza, la fortaleza, la justicia, el carro, el ermitaño, el colgado, la muerte, la torre, a luna, el sol, el juicio, el mundo) y el caballero de espadas. Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 23.

²⁷ El Tarot siciliano cuenta con 22 triunfos y 41 cartas entre numerales y de la corte; el tarot austriaco con 22 triunfos y 32 cartas de figuras. Ambos aparentemente con reglas similares al *tarocchino de Bologna*. *Loc. Cit.*

²⁸ Del *minchiate* florentino da noticia la condesa Aurelia Visconti Gonzaga de Milán (de 1427 a 1447), la forma de jugarlo se encuentra en el “*Regole genereli del giuoco delle minchiate, con diverse istruzioni brevi, e facili per bene imparare a giuocarlo. In Firenze. 1781.*” Este juego consiste en un mazo de 97 cartas, que incluyen las 78 cartas de un mazo de tarot, además de cartas de las virtudes teologales, los cuatro elementos y los signos del zodiaco. Su orden es: el loco, el mago (uno papino), el rey o gran duque o emperatriz (papa dos), el emperador (papa tres), la emperatriz (papa cuatro), el amor (papa cinco), templanza, fortaleza, justicia, rueda, carro (viva), jorobado, el colgado o el traidor, la muerte, el diablo, la torre (detto la casa del diavolo), esperanza (la prima salamandra), prudencia (la seconda salamandra), fe (la tercera salamandra), caridad (la cuarta salamandra), fuego, agua, tierra, aire, libra, virgo, escorpión, aries, capricornio, sagitario (*chiron*), cáncer, piscis, acuario, leo, tauro, géminis, (-las siguientes cartas no están enumeradas-) estrella (*prima aria*), luna (*secunda aria*), sol (*terza aria*), el mundo (*quarta aria*), fama volando o ángel o la tumba (*quinta aria*). Steele, *Op. Cit.*, p. 8, 9.

²⁹ Acerca del *minchiate* existe el manuscrito *Regole del nobile e dilettevole gioco delle Minchiate*, compuesto por el Avv. Niccolò Onesti (Roma, 1716), ubicado actualmente en la Biblioteca de Castiglion Fiorentino. El tratado proviene de la casa del señor Giuseppe Cagnoni, sobrino y heredero del histórico Giuseppe Ghizzi, Andrea Vitali, “Trattato del gioco delle Minchiate, Un documento sul gioco delle Minchiate del 1716,” *Le tarot, Ibid.* Las reglas para jugar el *minchiate*: “Cominciasi il giuoco dal mostrar le verzicole, che uno ha un mano poi il primo dopo quello, che ha mescolate le carte in sulla mano destra, mette in tavola una carta (il che si dice Dare) quegli altri, che seguono debon dare del medesimo seme, sene hanno: e non nea vendo, devono dar tarocco: e questo si dice *non rispondere*: e dando del medesimo seme, si dice *rispondere*. Chi non risponde, ed ha in mano di quel seme, che è stato messo in tavola, paga un sessanta punti a ciascuno, e rende quella carta nobile, che avesse ammazzato. E queste carte, che si rubano e si scuoprono, sendo nobili, guadagnano a colui, a chi si scoprono o che le ruba, tanti Segni, quanti ne bagliono: e coloro, che le rubano, è necessario, che scartino; cioè si levino di mano altrettante carte a loro elezione, quante ne

El término “tarot”

Berti y Marsili buscan explicar el cambio del nombre de *Ludus Triumphorum* a *Tarocchi* y así exponen:

“La primera teoría dice que la palabra *trionfi* deriva del hecho de que las figuras alegóricas, en el juego, vencen siempre a las cartas numerales. Otras porque han visto una relación con los carros triunfales que en la época medieval acompañaban las procesiones carnalescas. También existe la hipótesis de una posible relación literaria con los triunfos de Francesco Petrarca escrito entre 1352 y 1374, en mérito del cual, se sabe de la existencia de un juego con figuras que portaba el mismo nombre. (...) pero el contexto cultural en el cual se desarrolló el juego de los triunfos habría podido ofrecer muchas otras fuentes de inspiración de raíz filosófica –especialmente neoplatónica- y literaria.”³⁰

Sin embargo, no mencionan mayores fuentes o profundizan sobre el tema. La etimología del tarot sigue desconocida, y a decir de Vitali, tomando al respecto las interpretaciones contrastantes del periodo, también lo era en el propio siglo XVI. Él sugiere una posible relación entre el término *tarochi* y la técnica del *tarocato*, esto es, la impresión de decoraciones por medio de un punzón, típica de las cartas iluminadas

hanno rubate, per ridurre le loro carte al numero adeguato a quello de' compagni; e chi non scarta, o per altro accidente di carte mal contate, si trova da ultimo con più carte, o con meno degli avversari, per pena del suo errore non conta i punti, che vagliono le sue carte, ma se ne va a monte. Colui, che dà le carte, se ne dà più o meno del numero stabilito, paga 20 punti a ciascuno degli avversari: e chi se ne trova in mano più, e" deve scartare quelle, che ha di più: ma non può far vacanza, cioè gli deve rimanere di quel seme, che egli scarta: se ne ha meno, la deve cavar dal monte a sua elezione, mas senza vederla per di dentro, cioè chieder la quinta o la sesta, ec di quelle, che sono nel monte: e quello, che mescolò le carte (che si dice *far le carte*) fattele alzare, gli dà quella, che ha chiesto.” Samuel Weller Singer, *Researches into the history of Playing Cards, with illustrations of the Origin of Printing and Engraving on Wood*, London, T. Bensley and son for Robert Triphook, 1816, p. 351, 352.

³⁰ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.14.

producidas para las cortes de Italia del Norte,³¹ aunque él mismo considera inviable esta explicación debido a que el término *tarochi* se empezó a usar en el *Cinquecento*, época en que la técnica de las cartas iluminadas ya no se empleaba, además de que sólo los *tarochi* de Visconti, del *Quattrocento*, fueron hechos con esa técnica; por otra parte, considero que la falta de fuentes sobre los *tarochi* de Visconti sugiere que estos mazos no fueron populares o no fueron exhibidos, y por lo tanto resulta difícil establecer entre qué círculos sociales el término *taroccato* pudo referirse a los *tarochi*.

Vitali menciona la posibilidad de que la palabra *tarochi* derive del dialecto *tarocar*, que significa hacer cosas sin sentido, lo cual podría relacionarse con el juego como azar,³² aunque parece más convencido de que la palabra esté relacionada con el término árabe *tariqa*, que significa “vía” o “camino” y se refiere a la doctrina sufi de adquisición de conocimiento a través de 21 grados, iniciando con la locura.³³ El tomar el número de triunfos lo lleva a relacionarlos con las letras hebreas, pues así como Orígenes encontró una relación entre los 22 libros inspirados de la Biblia con las 22 letras del alfabeto hebraico como parte de una introducción al conocimiento y enseñanza divino, considera que el inventor de los triunfos diseñó una escala mística en 22 grados que constituye “un gran fresco legado al Arte de la Memoria que contiene escondido en sí las maravillas del mundo visible e invisible según el fundamento de la teología cristiana.”³⁴

³¹ Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 13.

³² *Loc. Cit.*

³³ Y que en plural se dice *turuq*, cuando se refiere a la comunidad y las prácticas sufi. *Ibid.*, p. 14.

³⁴ Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 13. Vitali relaciona los 22 triunfos del tarot con la doctrina sivaíta de Indostán-Kashmir, que alrededor del siglo VIII produjo el escrito *Sivasutra*, “una serie de aforismos atribuidos al Dios Siva de los cuales 22 son los mayores, 10 los intermedios y 46 los menores, resultando un total de

Producción de los mazos de juego

Los *cartoleri* venecianos, gremio protegido por el ducado en 1436,³⁵ producían cartas de juego desde el siglo XIV con la misma técnica de la xilografía, donde las cartas eran diseñadas una por una y luego pintadas a mano. La producción veneciana alcanzaba grandes volúmenes.³⁶ Las primeras cartas de tarot populares impresas en matriz de madera según Berti y Marsili fueron las pertenecientes al Tarot Dick producidas en Ferrara en 1500.³⁷

En otras ciudades, la producción y venta de cartas, en general, respondía a una concesión de los gobernantes, así en 1586 en Piamonte, el duca Carlo Emanuel I concedió por primera vez el permiso, a Giovanni Battista Ferofino “di far introdur, tener, vender {...} durante il tempo de dieci anni prissimi {...} carte da giocare di qualunque sorte.”³⁸

78 estadios, como el número de las cartas del tarot, que tiene 22 arcanos mayores y 56 menores.” *Ibid.*

³⁵ “Come altri mestieri, anche quello di produrre carte da gioco ebbe i suoi segreti e ne furono maestri i Cartolieri, appartenenti all’*Arte dei Dipintori*, istituita nel 1436, e comprende, come è noto, oltre ai *Pittori*, sette altri *colonnelli: Miniadori, Indoradori, Disegnadori, Dipintori, Cartoleri, Targheri, Cuoridoro*. Già a pochi anni dalla istituzione dell’arte, e precisamente nel 1441, il Senato deve intervenire con un suo decreto per proteggerla dalla concorrenza straniera; i più colpiti erano per l’appunto i *cartoleri*. Biblioteca del Museo Correr, Venezia, *Mariogola dei Dipintori*, cap. XXXVIII, cc. 12^o- 13, 11 ottobre 1441. Allora le matrici di stampa erano in legno: solo più tardi verranno introdotte a Venezia quelle in rame.” Nadín, *Op. Cit.*, p. 12

³⁶ “disegnate fino al Trecento una a una, come le immagini ascre e deis anti, e poi dipinte a mano, le carte vennero col tempo riprodote dai *cartoleri* in molti esemplati, attraverso le incisioni in legno e la stampigliatura con cartoni traforati, mediante una mascherina. Pochi i colori aggiunti, spesso con l’impressione a contorni, su particolari carte.” *Ibid.*, p. 12

³⁷ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.28

³⁸ Berti, “I tarocchi in Piemonte,” Ascari, et al., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997, p.2

Tarot popular y aristocrático

Considero interesante resaltar que pese a que las menciones de cartas de juego inician desde 1377, con el *De moribus et disciplina humani conversationis* de Johannes Teutonicus, no hay ninguna referencia a los triunfos o al tarot sino hasta 1484. Existiendo la referencia de Decembrio sobre las cartas de animales de Filippo María Visconti alrededor de 1411, el *minchiate* de Aurelia Visconti Gonzaga entre 1427 y 1447, y ya más específicamente en 1484: “in quest’anno il nostro Antonio de Cicognara eccellente pittore de’ quadri et bravo miniatore miniò et dipinsi uno magnifica mazzo de carte dette de’ Tarocchi, da me veduto, et ne fece presente all’ Illo. Et Ro. Mons. Ascanio Ma. Sforza.”³⁹

Dado que como veremos más adelante, los tres mazos del tarot visconteo surgieron a mediados del siglo XV, estimo que debió haber existido alguna razón por la que su existencia se mantuviera confidencial, tal vez debido a un uso privado.

Flavio Alberti Lillio escribió una *inventiva contro il gioco del Tarocco* (Ferrara, 1550), hacia la cual Vincenzo Imperiali escribió una *Risposta*, donde afirmaba que <<il gioco del tarocco è da Signori, Principi, Re, Baroni, et Cavalieri>>, aserción que al parecer de Berti y Marsili, confirma el origen aristocrático del juego,⁴⁰ tras lo cual sugieren la hipótesis de que los tarots tuvieron su origen en la corte de los Este, cuyos dominios comprendían Ferrara, Modena y Reggio Emilia.⁴¹

Por su parte Vitali tiende al proceso contrario. Dice que los triunfos y los tarots existieron desde 1440, que para 1450 se volvieron populares pudiendo llegar como

³⁹ Ascanio María Sforza fue nieto de Filippo Maria Visconti Bordigallo, *Chronache di Cremona* in Cicognara, citado en Steele, *Op., Cit*, p. 12.

⁴⁰ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.17

⁴¹ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.14

obras de arte a los nobles de la mayoría de las cortes de Italia del Norte. Sugiere que el hecho de que no existan en la actualidad triunfos del siglo XV de uso popular se debe a que no pudieron conservarse pues eran objeto de una continua manipulación.

Son pocas las fuentes del siglo XV que hablan sobre el uso aristocrático filosófico del tarot, pero, tras un examen detenido, es notable que tienden a marcar una diferencia entre el uso que cada grupo le imprimía al juego del tarot, resultando un uso azaroso popular, como la brisca en el *Ludus Triumphorum*, o como en el caso del *minchiate*, uno filosófico y hasta aristocrático, si hacemos caso al testimonio de Vincenzo Imperiali, quien además de establecer que el juego del tarot era llamado también “el juego de los cortesés,” sugiere, como el canónico Pierre Grégoire, que poseía elementos de erudición que otros juegos de cartas, como la *Basseta*, no tenían.⁴² En el *Ludi Inductio* transcrito por Robert Steele, se hace referencia al tarot como el *triumphorum*, y también se establece una diferencia entre él y el resto de los juegos de cartas.⁴³

⁴² “Di esso ci sono prevenute alcune carte singole e un discreto numero di fogli non tagliati. Recentemente quattro di questi, due riproducenti carte numerali e due i trionfi, sono stati rinvenuti all’interno della rilegatura di un volumen cinquecentesco. Nonostante il cattivo stato di conservazione, essi risultano chiaramente leggibili ed attribuibili allo stesso tipo <<Dick>>, sia per l’identità delle figure, che per i motivi xilografati sul retro, tutti uguali.” Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 15

⁴³ “De tertio ludorum genere, scilicet *triumphorum*. Non est res in hoc mundo quod pertineat ad ludum tantum Deo odibilis sicut ludus triumphorum. Apparet enim in eis omnis turpitudine Christiane fidei ut patebit per ipsos discurrendo. Nam dicuntur triumphi, sic, ut creditur, a dyabolo inventore intitulati, quia in nullo alio ludo ita triumphat cum animarum perditione, sic in isto. In quo non solum Deus, angeli, planete, et virtutes cardinales vituperose ponuntur et nominantur, verum et luminaria mundi, scilicet Papa et Imperator, compelluntur, quod absurdum est, cum máximo dedecore Christianorum, in ludum intrare. Sunt enim 21 triumphi qui 21 gradus alterius scale in profundum inferi mittentis.” *Ludi Inductio*, Steele, *Op. Cit.*, p. 3.

Como es posible deducir de las exposiciones anteriores, las cartas de juego podían seguir una sola forma y ser utilizadas en una gran cantidad de juegos. A partir del siglo XVI el tarot fue producido tanto en matriz de madera para el consumo popular,⁴⁴ como en obras de arte para los miembros de la corte, aunque el uso que se le diera pudiera ser diferente. Estimo que la popularización de los juego del tarot, tanto de azar como filosóficos, pudieron haber traspasado las barreras de la estratificación social, resultando sólo en una diferencia respecto al uso del tarot, como juego de azar, y como juego filosófico.⁴⁵

⁴⁴ Sobre el precio de un tarot en Piamonte, alrededor de 1637: “6 Lire la dozzina, contro le 7 lire di quelli prodotti in Francia, probabilmente a causa di una minore qualità. La riscossione delle gabelle era affidata ad “accensatori” provati, incaricati pure di far bollare tutti i mazzi prodottu e di controllare lo svolgimento del gioco nel luoghi pubblici.” Berti, *Op. Cit.*, p.4 Los juegos de cartas a nivel popular generalmente se llevaban a cabo en lugares públicos que tuvieran una mesa de juego.

⁴⁵ Entre los juegos filosóficos pueden encontrarse el *Ludo Globi* de Nicolás de Cusa y el ajedrez. En el *Ludo Globi*, Nicolás de Cusa inscribe hipóstasis neoplatónicas cuando dice que el universo surge de un punto, y la región más alejada a él es la más imperfecta. El objetivo del jugador es lograr que la pelota que lance llegue al centro. Dado que la pelota es de forma irregular, aunque el hombre lance la pelota de manera directa, el movimiento de la pelota es impredecible, como el del alma, aunque ésta es obra de Dios. Nicolás de Cusa, *El juego de las esferas*, Rafael Martínez, México, UNAM Facultad de Ciencias, Mathema, 1994. La reglas para jugar el ajedrez aparecen ya para finales del siglo XIII en el *Libro de los juegos* comisionado por Alfonso el sabio, rey de Castilla y León. Alfonso X el sabio, *Il libro dei giochi : il libro dei dadi, delle tavole, del grant acedrex e del gioco di scacchi con dieci caselle, degli scacchi delle quattro stagioni, del filetto, degli scacchi e delle tavole che si giocano con l'astrologia*, Paolo Canettieri, Bologna, Cosmopoli, 1996. Según Titus Burckhardt, en un comentario al juego, la descripción más antigua del ajedrez data del texto *Las Praderas de Oro* escrito por al Mas'ûdî en Bagdad durante el s. IX, quien atribuye la codificación del juego a un rey hindú. A decir de Bruckhardt, el ajedrez tiene un claro origen brahamánico, partiendo del eminente carácter sacerdotal del diagrama de 8x8 cuadrados que tiene el escaqueado tablero. Burckhardt dice también que el ajedrez representa la lucha entre *devas* (dioses) y los *asûras* (titanes), que se disputan el tablero del mundo; el tablero alternado de blanco y el de negro simbolizan un orden relativo de luz y oscuridad –sin sugerir que la luz esté siempre ejemplificada en el blanco, ni la oscuridad en el negro- de tal forma que la batalla figurada en el tablero representa la de los dos ejércitos, el del espíritu y el de las tinieblas, en el hombre. A decir de Burckhardt, el ajedrez también es simbólico en tanto que muestra la lucha entre voluntad y destino, porque las posibilidades de movimiento son siempre inteligibles, sin

Transmisión de corrientes intelectuales

En 1565 Francesco Piscina da Carmagnola publica en Piamonte el *Discorso sopra l'ordine delle figure dei Tarocchi*, obra dedicada al significado filosófico de las figuras y de su orden, según la presunta intención del inventor, a quien Francesco Piscina refiere como “buono e fedel seguace della Catholica e Cristiana fede, ma etiandio molto esperto ed eccellente de i costumi della vita civile.”⁴⁶ Dice que el tarot termina con el “Paraíso Celeste” representado en la carta de “el mundo,” al cual llegan las almas beatas. De tal forma, según Francesco Piscina, el autor ha hecho pintar antes a un ángel (en la carta el “Juicio”) que alegra con su canto a los espíritus benditos que con sus buenas obras han conseguido aquella felicísima y sempiterna quietud.⁴⁷

La exposición anterior ejemplifica el camino del alma humana hacia la divinidad, tal como lo representa el neoplatonismo, según el cual, el hombre debe ir desde la materia al mundo, al alma universal, al intelecto para luego llegar al Uno (noûs).

ser limitadas. En el ajedrez, el jugador es libre de escoger sus movimientos sin embargo, al final de la partida, las elecciones parecen más como resultado de leyes rigurosas. El ajedrez, como la vida, tienen reglas, de tal forma que el conocimiento de las posibilidades de movimiento en el juego, se asemejan a la sabiduría como conocimiento del espíritu, así que dentro de la analogía entre juego y vida, el conocimiento de las reglas permite gobernar el mundo. Se establece entonces que el hombre se hace libre de su destino, a través del contacto que por medio de la sabiduría, logre con el Espíritu, resultando que el conocimiento sagrado atrae poder. El simbolismo guerrero del ajedrez está dirigido a los *Kshatriyas*, casta de nobles príncipes, quienes encuentran en él, no solo un pasatiempo, sino un medio para sublimar su pasión guerrera y en la medida de su capacidad intelectual, un soporte especulativo, una vía que conduce de la acción a la contemplación. De tal forma que el ajedrez se considere una escuela de gobierno y defensa. Titus Burckhardt, “The Symbolism of Chess,” *Studies in Comparative Religion*, England, Spring 1969, vol. 3, No. 2.

⁴⁶ Berti, *Op. Cit.*, p.1

⁴⁷ *Loc. Cit.*

En el *Corpus Hermeticum* se identifica a Dios con el bien.⁴⁸ El hombre debe llegar a la consciente de que el objetivo de su vida es regresar a la divinidad, volverse divino, para lo cual hay que purificarse de los verdugos de uno mismo a través de 10 remedios.⁴⁹

El neoplatonismo surgió desde el siglo III con Plotino y luego con diversos autores que, con una finalidad mística, retomaron sincréticamente elementos de Platón, Pitágoras, Orfeo, Zenón, Aristóteles, del estoicismo, así como también de Zoroastro, de movimientos religiosos como la Gnosis y el Hermetismo, de los misterios del mundo antiguo y de las doctrinas soteriológicas de oriente, resultando con ello una amplia variedad de interpretaciones y comentaristas.⁵⁰ Trazar la historia del academicismo de Ficino puede brindar luces sobre la forma en que este sistema filosófico se esparció en occidente.

⁴⁸ “Lo bueno es lo que es inalienable e inseparable de dios, puesto que es dios mismo” y “dios y el bien, forman una sola especie, de la que derivan todas las demás especies.” *Corpus hermeticum y Asclepio*, Brian P. Copenhagen, Trad. Jaume Pòrtulas, Cristina Serna, España, Siruela, 2000, p.123

⁴⁹ “Este desconocimiento, hijo mío, es el primer tormento; el segundo es la tristeza; el tercero la incontinenencia; el cuarto la lujuria; el quinto la injusticia; el sexto la avaricia; el séptimo la mentira; el octavo la envidia; el noveno el fraude; el décimo la cólera; el undécimo la precipitación; el duodécimo la malicia. Éstos suman doce en total, pero detrás de ellos se esconden muchos, hijo mío, que utilizan la prisión del cuerpo para atormentar a la persona interior con los sufrimientos de los sentidos.” *Ibid.*, p. 127, 128. “Frente a estos tormentos, en el orden hay que ir oponiendo diez potencias: conocimiento de dios, alegría, continencia, perseverancia, justicia, generosidad, verdad. *Ibid.*, p. 173

⁵⁰ “Plotino nunca se calificó a sí mismo de neoplatónico, ni pretendió jamás ser original en sus especulaciones (...) Lo que ocurre es que la metafísica plotiniana surge como resultado de hondas experiencias psicológicas a las que su autor ha dado un fundamento metafísico a través de las categorías tradicionales en el espiritualismo helénico. Y el sesgo religioso del neoplatonismo plotiniano se evidencia más aún cuando pasamos del maestro a los continuadores. Si en Porfirio aletea todavía, mal contenido, el racionalismo helénico de su maestro, en Jámblico y en Proclo la *teúrgia* pretenderá sustituir enteramente el impulso racional para convertirse en la clave de la elevación al Uno. Es una de las muchas consecuencias de la orientalización de la corriente neoplatónica.” José Alsina Clota, *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, p. 13

En el periodo entre Dante y Ficino, la vida intelectual de Florencia estaba dominada por el humanismo cívico de Boccaccio, Salutati, Bruni, Marsuppini y Alberti, por tanto temas como el estado, la educación y la conducta moral fueron más comunes que la metafísica. Según Kristeller, fue hasta la segunda mitad del siglo XV cuando Alamanno Rinuccini, alumno de Argyropolus, y Ficino entraron en escena, que la metafísica cobró mayor popularidad.⁵¹

Marsilio Ficino nació en Figline en 1433. En Florencia recibió su educación en humanidades y luego en filosofía y medicina. A mediados del siglo XV estudió griego bajo el cargo de Lorenzo Pisano (1391-1465) canónico de los Medici en la iglesia de San Lorenzo. Lorenzo Pisano recibió su educación escolástica de Evagelista de Pisa, lector en el monasterio agustiniano del Santo Espíritu.⁵² Lorenzo Pisano enseñó sobre Dante en el *Studio* Florentino y fue autor de diálogos espirituales. Cuando Ficino lo conoció era líder espiritual de un grupo de religiosos y literatos de una élite de letrados a la cual Ficino aspiraba pertenecer.⁵³

⁵¹ Paul Oskar Kristeller, "The Platonic Academy of Florence," *Renaissance News* Autumn, 1961, vol. 14, No. 3, p. 147-159.

⁵² Gianozzo Manetti también estudió lógica, filosofía y teología en el monasterio de Santo Espíritu. "Gianozzo Manetti (...) learned Greek with the learned Camaldolense monk Ambrogio Traversari (1386-1439) and studied logic, philosophy, and theology in particular in Santo Spirito, the Augustinian monastery of his home city, a meeting point of humanist. One special feature: he learned Hebrew from Florentine Jews, among them the well-to-do and respected Immanuel ben Abraham de San Miniato in particular." Henning Graf Reventlow, *History of biblical interpretation: Renaissance, Reformation, Humanism*, James O. Duke, USA, Society of Biblical Literature, 2010, vol. III, p. 5

⁵³ "Il. F. ebbe pure, nel corso degli anni Cinquanta, indubie relazioni con il piccolo gruppo di religiosi e letterati amici del canonico Lorenzo Pisano, un teologo che si chiamava alla tradizione medioevale dell'agostinismo plotonizzante, e che (...) insisteva, soprattutto, sul tema essenziale dell'«amore Dei». Fra costoro era, certamente Antonio degli Agli, futuro vescovo di Fiesole e di Volterra, a Ingo legato al F. proprio costui, nel *De mystica statera*." Vasoli, Cesare, *Marsilio Ficino*, Figline Valdarno, Assessorato alla cultura, 2009, p. 6

A través del texto *Palagi* 199 de la Biblioteca Moreniana di Firenze, descubierto por Kristeller y editado en 1944, se sabe que Ficino escribió una carta a Michele Mercati, de San Miniato en la que menciona su interés por iniciarse en el estudio de Platón.⁵⁴ Dicha carta incluye además, una tabla de categorías aristotélicas; un breve elogio a Aristóteles; versos de mnemotécnia y ejemplos lógicos; una *Stimma philosophiae Marsili Ficini ad Minchaelem Miniatensem* que contiene una “división” de la filosofía, una rápida presentación de la lógica de Aristóteles, así como partes de la ciencia dialéctica y numerosas definiciones lógicas y filosóficas escolásticas, con influencia ciceroniana (*De officiis* y del *De finibus*); un *Tractatus physicus*, constituido por un grupo de definiciones físicas de Aristóteles, Averroes, y del *Fedón* y e *Timeo* de Platón; un *Tractatus de Deo, natura et arte Marsili*, donde establece que Dios y la materia son dos extremos opuestos; un *Tractatus de anima editum per Masilium*, donde define al alma como la “acción del cuerpo” y expone sus cuatro facultades, vegetativa, sensitiva, motiva e intelectual.⁵⁵ Con base en esta diversidad de influencias es que se desarrolló el neoplatonismo ficiniano.⁵⁶

⁵⁴ “Il destino del F. era ormai definitivamente legato al suo eccezionale compito di “restauratore” della filosofia platonica, svolto, in primo luogo, con la sua attività di traduttore e commentatore. E si trattava di un compito che, contrariamente a quanto è stato spesso detto, non contrastava affatto con l’insegnamento aristotelico svolto nello Studio da Giovanni Argiropulo, perché il F. era convinto, come il Gemisto, che le dottrine dello stagirita costituissero preparazione agli “arcana mysteria” del platonismo, così come il maestro bizantino non nascondeva i propri interessi e simpatie platoniche. Si delineava, così, il disegno di una nuova “iniziación” filosofica e sapienziale che dal sapere “fisico” ed “etico” aristotelico ascendeva di grado in grado sino alla “theologia,” fondata sulla sapienza divina dei “prisci” e dei “platonici.” *Ibid.*, p. 12

⁵⁵ Además una segunda colección de definiciones físicas y lógicas, otro *Tractatus physicus Marsili* donde se suman las opiniones de los antiguos “físicos” y es criticada la hipótesis de los cuatro elementos. También escribió el llamado *Quaestiones de luce et aliae multae Marsili*, que trata de cuestiones relativas a la luz, la visión y la percepción en general, así como una segunda *Divisio philosophae*. *Loc. Cit.*

⁵⁶ Un ejemplo interesante lo nota Lynn Thorndike: “Iamblicus’s account of theurgy is repeated in more condensed form by Proclus (412-485) in a brief treatise or fragment

Con el patrocinio de Cosme de Medici, Ficino obtuvo del neoplatónico Plotón,⁵⁷ las obras completas de Platón que tradujo al latín,⁵⁸ y con este interés se fundó la “Academia Platónica” de Florencia.⁵⁹ Además de sus obras neoplatónicas,⁶⁰ Ficino

which is extant only in its Latin translation by the Florentine humanist Ficinus, entitled *De sacrificio et magia*. Neither magic nor theurgy, however, is mentioned by name in the Latin text.” Lynn Thorndike, *A History of magic and experimental science, during the first thirteen centuries of our era*, New York, Columbia University Press, 1941, p. 318

⁵⁷ “Dr. Masai rightly stresses Pletho's appeal to the argument from the universal consent of mankind and his belief in a continuous philosophical tradition which goes back to Plato and, beyond him, to Zoroaster, Hermes, and Pythagoras, and constitutes a kind of “philosophia perennis.” He describes Pletho as a reviver of Platonism who considers the Platonic Ideas as real entities and causes.” Paul Oskar Kristeller, “Review of Plethon et le Platonisme de Misra. by Francois Masai,” *The Journal of Philosophy*, vol. 56, No. 11 (May 21, 1959), p. 510-511

⁵⁸ James Hankins dice que la relación entre Pletho y Cosme más bien se ha de haber establecido por la compra del códice (cuando Cosme era embajador de la Signoría florentina cuando el concilio se estaba desarrollando todavía en Ferrara, del 29 de enero al 3 de junio de 1438. El códice es ahora llamado Florencia Laur LXXXV, 9, contiene las obras completas de Platón, y del cual estudiosos dicen que es el original del que se basó Ficino para sus traducciones. Bessarion tenía una copia del mismo, y probablemente ésta data de principios de los treinta cuando era alumno de Plethon. Se ha identificado a Cristóforo de Persona como el escriba del Laude LXXXV. James Hankins, “Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy,’” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, 1990, vol. 53 p. 144-162.

⁵⁹ James Hankins dice que el mismo Ficino usa el término “Academia” para referirse a la biblioteca, cuando escribe a Berardo Rucellai en 1483 para pedirle subsidio para la impresión de la traducción de Platón. Corsi, un biógrafo de Ficino también refiere el término de “Academia” como al cuerpo de obras platónicas y neoplatónicas. Niccolo Valori, alumno de Ficino, y a quien éste le dedicó su *Commentaria in Platonem* de 1496, en su *Vida de Lorenzo de Medici* (1518-21) usa el mismo término para describir el rol de Ficino como expositor de Platón. *Loc. Cit.* No obstante, según Paul Oskar Kristeller, el término Academia se refería a un grupo de personas allegadas al círculo o a la Corte de los Medici, y aunque compartían ideas de Ficino, también podían estar en desacuerdo como es el caso de Pico de la Mirandola o Poliziano. Francesco da Diacceto fue el principal alumno de Ficino y no obstante esto, formuló luego su propia doctrina filosófica. Kristeller, “The Platonic Academy of Florence,” *Op. Cit.*

⁶⁰ Algunos de los cuales fueron: *Compendium de opinionibus philosophorum circa Deum et animam* escrita en italiano (1458); *Oeconomica* (1455); *De voluptate* (1457); *De quattuor philosophorum sectis* (1457); *De magnificentia* (1457); *De felicitate*; *De iustitia* (entre 1462 y 1464); *De furore divino en italiano* (1457); *De consolatione parentum in obitu filii* y *De appetitu en italiano*, el *Oratio ad Deum theologia* y *Dialogus inter Deum et animam theologicus* escritos como cartas a Michele Mercati probablemente en torno a 1462; su traducción del *Corpus Hermeticum* en 1462 y la

también dio cursos públicos, sobre Platón en la iglesia de Santa Maria degli Angeli, y de Plotino en San Pablo; también se dedicó a la instrucción privada y realizaba banquetes para celebrar el cumpleaños de Platón, en donde se llevaban a cabo discusiones filosóficas.⁶¹

traducción de diez diálogos de Platón para 1464, fecha de la muerte de Cosme de Medici. Vasoli, *Op. Cit.*, p. 10 a 12.

⁶¹ Kristeller, "The Platonic Academy of Florence," *Op. cit.*

LOS TAROTS VISCONTI

El arte lombardo

El mecenazgo visconteo desde fines del *Trecento* favorecía los códices iluminados, la orfebrería y los pequeños objetos de colección⁶² entre los cuales se encuentra un gran número de manuscritos iluminados franceses.⁶³

Desde la segunda mitad del *Trecento*, el estilo pictórico lombardo se basaba en el estudio de la naturaleza, sobre todo en la representación de los animales, para luego reducirlo a la escala del arte deseado (orfebrería, miniatura,...).⁶⁴ A decir de Bandera, es Giovannino de Grassi quien, recibiendo la influencia de la miniatura figurativa boloñesa y veneciana, estructura la línea general de la pintura tardogótica lombarda desde finales del *Trecento*.⁶⁵ Este estilo se caracteriza por la representación de intimidad cotidiana con bastas representaciones simbólicas y de animales.⁶⁶

⁶² “sull’esempio dei regnanti nordici.” Sandrina Bandera, “Il tardogotico a Milano: la corte, le famiglie nobili e il Duomo,” *Pittura a Milano dall’Alto Medioevo al Tardogotico*, Mina Gregori, Milano, Cariplo, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde S.P.A., 1997, p.70

⁶³ “si possono riscontrare numerosi motivi che passeranno nel repertorio della miniatura lombarda tardo trecentesca e soprattutto nella produzione di Giovannino.” *Ibid.*, p.61, 62

⁶⁴ *Ibid.*, p.62.

⁶⁵ En quién confluía una tendencia geometrizable con una vena expresiva caracterizada por un sutil realismo. *Ibid.*, p.61.

⁶⁶ “stile che i contemporanei elogiavano probabilmente per la libera fantasia, capace di trascendere gli usuali schematismi ormai ampiamente ripetuti tra Parigi, Milano e Verona, e che nei documenti dell’epoca viene citato con il termine, da riferirsi alla decorazione e non al testo, di *ouvrage de Lombardie*.” *Loc. Cit.*

Para el cuarto decenio del *Quattrocento* la miniatura estaba en boga en Milán. Existía un clima devocional que privilegiaba la experiencia religiosa individual así que se produjeron muchas pinturas que fueron destinadas a un uso privado.⁶⁷

La popularidad de los juegos de cartas, incluidos los múltiples juegos que eran denominados *tarochi*, se hace manifiesta en los frescos de Palacios, como el de Borromeo de Milán, o los del Castillo de Pavia⁶⁸ e Issiogne, así como en los manuscritos lombardos que lo ilustran.⁶⁹

La clase mercantil -banqueros y empresarios-, como los Borromeo, se afianzaron en la corte durante la época viscontea durante la primera mitad del *Quattrocento*. Ellos patrocinaban artes, vendían colores y pigmentos a los talleres artesanales, importaban tapetes de Venecia y Flandes y compraban libros iluminados en Florencia, de los cuales algunos resultaron obras de Casiodoro, Salustio y Cicerón. Estas actividades de fomento a las artes son expresión de una mentalidad humanista,⁷⁰

⁶⁷ “Tra le tavole più significative, piccoli pannelli o trittici portatili, oltre alla *Madonna col Bambino* sopra citata attribuita al Maestro dei Giochi Borromeo, si deve ricordare una serie di tavolette, piccoli gioielli, eseguite molto probabilmente nel fecondo clima di Pavia, attribuibili all’ambito di Giovannino de’Grassi e di Michelino da Besozzo.” *Ibid.*, p.71

⁶⁸ Fue Galeazzo Maria Visconti quien comisionó a Bonifacio Bembo de 1468 a 1471 para la decoración de la sala del castillo de Pavia, destruido por en el asedio francés a principios del *Cinquecento*. En él se representaría “la ilustrísima madona, Bona de Saboya, y la ilustrísima madona Isabela jugando con sus doncellas el *triumphi*, y se veía a Virgilio, don Biaso y Zohanne Antonio.” Sandrina Bandera, *Brera, I tarocchi: il caso e la fortuna Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica*, Electa, Milán, 1999, p.17

⁶⁹ C.f. f: 3v del *Guiron le Courtois* Paris, Bibliothèque Nationale, N.A. Fr. 5242; el f. CV del *Lancilloto del lago*, Cremona, 1446, y el f.7 del *Filocolo* del Boccaccio en la Biblioteca de Kassel.

⁷⁰ Bandera, “Il tardogotico a Milano...,” *Op. Cit*, p.68

Bandera⁷¹ considera posible conjeturar que las series de frescos del Palacio Borromeo fueron contemporáneas,⁷² salvo la “*Stanza dei Giochi*” – sala los juegos – que presenta una escena de personas jugando cartas. Aunque Berti y Marsili señalan a Antonio Pisano como el autor del fresco,⁷³ Bandera considera difícil identificarlo debido a la similitud de estilos entre los pintores de la corte durante la primera mitad del siglo XV, Bandera opta por pensar en la colaboración entre Besozzo y Zavattari.⁷⁴

⁷¹ Sandrina Bandera, directora de la pinacoteca Brera de Milán, en sus estudios sobre el arte tardogótico lombardo realiza análisis comparativos de estilos basados en la técnica, el estilo, las influencias y las vías de comunicación entre diversos autores, tomando en cuenta fuentes contemporáneas y contexto histórico. Es de los pocos autores que se han aproximado al tarot Visconti-Sforza desde la perspectiva del análisis artístico. Por estas razones, he optado por tomar como punto base sus investigaciones para el siguiente apartado.

⁷² Las escenas murales que habían sido atribuidas a Michelino da Besozzo, fueron luego estudiadas por Toesca en 1912, quien la dató entre 1440-1450 y las atribuyó a un maestro lombardo influido por Pisanello y por Masolino da Panicale. Wittgens en 1933, sobre la base de una cita del *Libri Mastri* de Cristoforo Moretti de 1451, atribuye el ciclo al mismo Moretti; Cipriani, en 1957, lo atribuye a Giovanni Zenone da Vaprio; Mazzini, para 1965, atribuyó el ciclo al mismo Pisanello; La Baine en 1993 data las escenas en 1447 originadas gracias al mecenazgo de Vitaliano Borromeo, tesorero de Filippo Maria Visconti; en 1998 Bollati propone a Donato de Bardi como autor. Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.120

⁷³ Según Berti y Marsili, en 1440 en Milán el duca Filippo Maria Visconti ordenó a Antonio Pisano de Verona pintar los frescos del palacio Borromeo con escenas de la vida cortesana, entre las cuales, figura el juego de cartas. Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.11

⁷⁴ “Tra il 1402 e il 1412, periodo compreso tra la morte di Gian Galeazzo e l’assassinio di Giovanni Maria, la confusa situazione politica a Milano non permette di evidenziare un quadro unitario (...) si avvertì nettamente la mancanza di una guida artistica e di un progetto iconografico unitario.” Bandera, *ibid.*, p. 64 “La levatura e l’intensità del *Maestro dei Giochi* non furono più raggiunte nel resto dell’ampia decorazione del Palazzo Borromeo, i cui frammenti superstiti, riuniti e visibili nella Rocca ad Angera, suggeriscono una decorazione estesa in molte sale, probabilmente eseguita in un breve giro d’anni da maestri difficilmente identificabili per le strette somiglianze stilistiche. A esclusione della *Sala dei Giochi*, si può ipotizzare che le varie serie di affreschi siano state condotte quasi contemporaneamente. Non si allontana dalla tradizione micheliniana nemmeno l’affresco rappresentante il tema, tratto dai *Trionfi* del Petrarca, de *Triumphum Cupidinis* (Tav. 87) nonostante il soggetto si ispirasse al primo Umanesimo ed evocasse l’interesse per il grande poeta che distingueva i Visconti, collezionisti a Pavia di numerosi manoscritti appartenuti al poeta (...) La soluzione del problema e la conseguente attribuzione dovranno tener conto non solo della riconosciuta formazione micheliniana di Francesco, ma soprattutto della possibilità che Michelino e

Dentro de la colección de miniaturas iluminadas milanesas, en tanto que producción artística, podemos contar a los mazos Visconti, los cuales son mazos de cartas de tarot. En las representaciones de estas cartas se ofrecen ejemplos del ceremonial de la corte, de la forma de vestir, de los peinados, la decoración, el contexto caballeresco y de los romances medievales.⁷⁵

Existen tres mazos llamados “Visconti” por su ubicación en Milán del siglo XV. No se sabe en la actualidad de ninguna fuente contemporánea que pueda explicar la autoría, la pertenencia o el uso de los mazos Visconti que han sobrevivido hasta ahora. Por ello, a continuación presentaré las características de cada uno de los mazos así como la discusión académica sobre el origen, autoría y pertenencia de cada uno de ellos.

Los mazos de tarot de la corte Visconti están hechos de cartón. Las cartas están pintadas al estilo de las miniaturas lombardas del siglo XIV. Algunas cartas tienen un pequeño agujero en el marco superior central. Cada carta fue planeada, dibujada y pintada al temple. Algunas fueron recubiertas con lámina de oro o plata y llevan marcas de punzón para refinar la decoración. Los tres mazos contienen escudos heráldicos y representaciones similares de los mismos temas. Es por estas razones por las que se

Francesco abbiano lavorato insieme.” Bandera, “Il tardogotico a Milano...,” *Op. Cit.*, p.70

⁷⁵ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.11. Un ejemplo del estilo lombardo tardogótico es la carta identificada como “los amantes.” En las dos cartas sobrevivientes, una del mazo Pierpont-Morgan y la otra perteneciente al Brera-Brambilla, los dos personajes se dan la mano derecha bajo un cupido vendado de los ojos. Esta es la representación del *Dextrarum junctio*, el rito a través del cual se representa la unión matrimonial. Christophe Poncet, “The Judgement of Lorenzo,” *Bruniana & Campanelliana, ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, Anno XIV, 2008/2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, MMVIII, p. 543.

considera que fueron hechas para la corte.⁷⁶ En ninguno de los tres mazos aparecen los nombres de los triunfos ni un número que identifique el orden que deben guardar.⁷⁷

Tarot Brambilla o Tarot Brera-Brambilla

Las cartas miden 8.9 x17.8 cm. En las cartas sin figuras, el fondo es completamente plateado con decoración floral hecha con punzones, *taroccato*. En las cartas con figuras de la corte y en los triunfos, el fondo en tres cuartos superiores es dorado con *taroccato* en forma de rombo, y en las orillas, con un marco; en la parte inferior de la carta, el fondo está pintado con hojas e hilos de hierba de colores vivos sobre el fondo de temple verde. Algunas cartas sin figuras tienen características de la heráldica viscontea, como, por ejemplo, el as de espadas que incluye la leyenda “*a bon droite phote mante {nir}*”; el as de bastos y el cuatro de copas tiene escrito “*a bon droiyt*”. A su lado se representa la moneda de Filippo Maria Visconti, cuyas dos caras son reproducidas en todas las cartas de la figura de los oros. Algunas cartas con figuras a caballo presentan motivos e impresiones pertenecientes a Filippo Maria Visconti: la moneda sobre la vestimenta del caballero de copas, la corona ducal con laurel y palma sobre el caballero de oros y el pañuelo en el caballero de bastos.⁷⁸

⁷⁶ La técnica pitorica è la stessa usata per i dipinti su tavola: fondo preparato con una gessatura, che in questo caso è chiaramente sottile, colori diluiti a tempera, oro e argento su preparazione a bobo. Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.13

⁷⁷ Esta es la razón por la que los términos con los que los designaré son los convencionales en la época actual, es decir, el “Loco, Mago, Sacerdotiza, Papa, Emperatriz, Emperador, Enamorados, Colgado, Ermitaño, Torre, Diablo, Muerte, Estrella, Luna, Sol, Fuerza, Templanza, Justicia, Carro, Juicio Final, Rueda de la Fortuna, Mundo.” Existe una diferencia entre esta nomenclatura y la asignada por otros autores, que está basada en referencias iconográficas contemporáneas y que sirve para profundizar en el significado iconológico de la imagen. Cf. Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.11; Pisarri, *Op. Cit.*, p.16-18; Steele, *Op. Cit.*, p. 8, 9

⁷⁸ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.14

Estas cartas toman el nombre de Giovanni Brambilla, quien las compró en Venecia alrededor de 1900. En 1916 el mazo se le ofreció a John Pierpont Morgan por 20 mil libras estelinas, más no aceptó la oferta.⁷⁹ El mazo originalmente tenía 78 cartas, de las cuales, 44 fueron compradas por el gobierno de Milán en 1971: dos triunfos, los llamados “emperador” y “la rueda de la fortuna;” siete personajes de la corte y las cartas numerales de las cuatro figuras (espadas, bastos,oros y copas). Actualmente estas cartas se encuentran en la Pinacoteca Brera de Milán.

Tarot Visconti di Modrone o Tarot Visconti Cary-Yale

Mide 9 x 18.9 cm. Presenta seis cartas con figuras y no cuatro. Normalmente son paje, caballero, reina y rey; éste mazo incluye además los equivalentes femeninos del paje y del caballero.

Las cartas sin figuras son plateadas con *taroccatto* de motivos floreados. Las cartas con figuras tienen en el fondo dorado un *taroccatto* de diseño similar, que además dibuja un marco mayormente consolidado por un decorado a base de flores azules sobre un fondo bermejo, logrado sobre el recubrimiento de papel que protege los bordes del cartón de la carta. Presenta en sus oros la moneda acuñada de Filippo Maria Visconti. En la carta de “Amor” aparece el escudo de armas de Visconti y el de Saboya.⁸⁰

⁷⁹ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.66

⁸⁰ La aparición de los escudos de ambas familias sugieren la representación de un matrimonio. La carta podría referirse al matrimonio de Filippo Maria Visconti con Maria Saboya de 1428 o a la de Galeazzo Maria Sforza con Bona di Saboya de 1463. Este elemento servirá a los estudiosos para datar el tarot y proponer a un autor, como se verá más adelante.

Este mazo perteneció a la familia milanese Visconti di Modrone, de quien obtuvo el nombre.⁸¹ En 1947 las cartas fueron compradas por Melbert B. Cary Jr. Diseñador gráfico e importador interesado en la imprenta y, junto con su esposa Mary Flager Cary, en las cartas de juego. Tras la muerte de la Sra. Cary en 1967, su colección de cartas, incluidas las del mazo Visconti di Modrone, fueron donadas a la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale.⁸²

Este mazo, actualmente incompleto, está compuesto por 60 cartas, entre las cuales 39 son numerales, 17 son de figuras de la corte, y 11 son triunfos: las tres iconográficamente identificadas como “Caridad”, “Fe” y “Esperanza”, aunque según Kaplan son el “Papa”, la “Papasa” y la “Estrella”; la “Emperatriz” acompañada por 4 damas que presentan en su manto la leyenda “*Deus propicio Imperatori;*” el “Emperador,” acompañado de un paje que tiene escrito “*a bon droyt*” lema de los duques milaneses; los “Enamorados,” con la heráldica de Saboya y la de Visconti; el “Carro”, guiado por una mujer; la “Fuerza”, representada como una dama cabalgando a un león; la “Muerte,” el “Juicio” y el “Mundo.” Las cartas que faltan al mazo son el “Loco”, el “Mago”, la “Justicia”, el “Ermitaño”, la “Rueda de la fortuna”, el “Colgado”, la “Templanza”, el “Diablo”, la “Torre”, la “Luna” y el “Sol.”⁸³

⁸¹ “I documenti della Soprintendenza, (...) parlano in proposito di una vertenza tra lo Stato e i Visconti di Modrone che fu chiusa con la richiesta di un’offerta “di profilo patrimoniale” (lettera dell’Avvocatura dello Stato al Ministro e p.c. alla Soprintendenza del 19 agosto 1959 pot. 860.” Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.52

⁸² Visconti Tarot. Cary Collection of Playing Cards, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

⁸³ Según Bandera, la representación de la Fuerza iconográficamente tiene una semejanza con el estilo de Pisanello. También afirma que esta carta podría indicar que el mazo estaba originalmente constituido por las tres virtudes cardinales y las tres teologales. Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.52

Este mazo presenta ciertas peculiaridades iconográficas que lo diferencian de los otros dos. La tipología del hombre anciano con la barba representando al rey de espadas de este mazo contrasta con la tipología juvenil del rey de espadas y del rey de oros del mazo Brambilla y con los cuatro reyes jóvenes del mazo de la colección Baglioni.⁸⁴ También es importante resaltar que en los triunfos y en las cartas de personajes se refleja el clima de la corte, pues se representan a los personajes acompañados por su valet.⁸⁵

Tarot Visconti-Sforza Colleoni-Baglioni o Tarot Visconti-Sforza Pierpont-Morgan-Bergamo

Mide 8.7 x 17.6 cm. Las cartas sin figuras tienen el fondo dorado con *tarocato* de motivos similares a los del mazzo de Brera.⁸⁶ Las cartas con figuras de la corte y los triunfos sí tienen el fondo dorado. El marco de las cartas apenas está sugerido con pintura. En este mazo aparecen motivos de la heráldica Visconti y de la Sforza. No aparece la moneda de Filippo Maria Visconti y sí la figura de tres anillos unidos de Francesco Sforza.⁸⁷

Este mazo tomó el nombre de los últimos propietarios Alessandro Colleoni y el conde Francesco Baglioni. Perteneciendo al conde Alessandro Colleoni, a finales del siglo XIX, el tarot tenía 75 cartas –sólo faltaban el Rey de oros, el “Diablo” y el

⁸⁴ *Loc. Cit.*

⁸⁵ “quasi ricostruendo la scenetta dei rapporti dei ducchi con i loro servitori.” *Ibid.*, p.22

⁸⁶ En la versión facsímil del mazo, las cartas numerales no dan muestras de contener oro. En la figura de oros y de espadas del 1 al 5, así como en el 2, 4 y 5 de copas se encuentra la leyenda *a bon droyte*. Probablemente esta leyenda no esté incluida en los demás números de las figuras debido a cuestiones de espacio y diseño de las cartas.

⁸⁷ Este elemento permite datar el mazo luego de 1447, año de la muerte de Filippo Maria, o al menos 1450, año del inicio oficial del ducado de Francesco Sforza, luego del periodo de la República Ambrosiana. La hija de Filippo Maria Visconti, Bianca Maria y Francesco Sforza se comprometieron en 1432 y se casaron en 1441. Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.13

“Mundo.”⁸⁸ Según William Voelke,⁸⁹ el conde Emiliano di Parravicino cuenta que un día Francesco Baglioni persuadió a Alessandro Colleoni para intercambiar 26 cartas por un retrato de una condesa Colleoni hecho por Galgario. Baglioni luego heredó sus cartas a la Academia Carrara de Bérghamo;⁹⁰ en 1911 Colleoni vendió a John Pierpont Morgan 35 cartas por una suma de alrededor 200,000 francos. Aún quedan 13 cartas numerales en la colección de la familia Colleoni en Bérghamo.⁹¹ Actualmente el mazo ha perdido además la carta del caballero de oros.⁹²

De este mazo, 6 triunfos: la Luna, la Estrella, el Mundo (Accademia de Carrara), la Fuerza, la Temperanza y el Sol (ahora en la Pierpont Morgan Library),

⁸⁸ *Additional unpublished information from the internal files: Black Binders, USA, Pierpont Morgan Library and Museum, M.630.*

⁸⁹ “When the set belonged to Count Alessandro Colleoni of Bergamo in the late nineteenth century, only three cards were missing. According to his relative Count Emiliano di Parravicino, Colleoni “kept his cards in such jealous custody that only a few of his relations were allowed to see them. One day his friend Count Baglioni, to whom he showed them, persuaded him to exhibit them in his house. Then, bringing for his inspection a portrait by Galgario of a Countess Colleoni, his ancestress {Baglioni} persuaded him by degrees to make an exchange with twelve figure and fourteen pip cards, in all, twenty-six cards of the pack.” Parravicino continued “Count Colleoni still bitterly regrets the exchange” and “repeats the proverb, Heaven preserve me from my friends.” Baglioni willed his cards to the Accademia Carrara in Bergamo, where they remain. Despite his regrets, however, Colleoni was further tempted. Sometime before 1903, he refused Count Roncalli of Bergamo’s offer of 50,000 francs for the remaining forty-nine cards, comprising fifteen trump cards, eight court cards, and twenty-six pip cards. Nevertheless, in 1911, through the Parisian firm of Hamburguer Frères, John Pierpont Morgan managed to secure thirty-five of the cards – all the remaining trump and court cards as well as twelve pip cards. Although doubtless aware of the amount offered by Roncalli (which had been published in the Burlington Magazine of 1903), Morgan paid four times as much. Thirteen pip cards are still in the possession of the Colleoni family in Bergamo. Four cards can no longer be accounted for: the three of swords, missing since 1903, and the devil, tower, and knight of coins, already missing in the nineteenth century. Morgan must have taken great pleasure in his portion of one of the earliest.” Voelke, William M., *The Visconti Sforza Tarots*, Pierpont-Morgan Library-Museum.

⁹⁰ Las cartas de la Academia Carrara son la “Luna, la “Estrella,” la “Torre,” el “Emperador” y siete cartas numerales.

⁹¹ La colección perteneciente a la familia Colleoni consta de 13 cartas numerales.

⁹² Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.64

fueron realizadas a finales del *Quattrocento*, por Antonio Cicognara como sustitutos de cartas que se habían perdido. El mismo artista procedió a extender su restauración, usando colores más fuertes, sobre todo el mazo.⁹³

En el mazo Visconti-Sforza se da una individualización de los personajes, una mayor monumentalidad por los gestos imperiosos de las figuras, de la arquitectura del trono.

Es importante resaltar en este punto la cualidad tridimensional que el *tarocato* del fondo imprime sobre las cartas –los triunfos y las figuras de la corte-, pues manda a la figura, teñida en colores vivos, a un primer plano y así la resalta.

Estilo e influencias

Las figuras de las cartas en los tres mazos del tarot son, para Bandera, miniaturas iluminadas de estilo tardogótico identificables tanto por los trazos sinuosos de los vestidos, el ya mencionado simbolismo en escenas de la vida privada, como la especial atención prestada a la calma, la cual aparece como estado inmutable en la composición; así como la práctica, también ubicada en documentos artísticos del fondo Visconteo-Sforzesco del *Quattrocento*, de pintar caballos y tabernáculos.⁹⁴

Resulta necesario retomar la relación sugerida entre los triunfos del tarot con los Triunfos de Petrarca.⁹⁵ Petrarca narra en su versos los sucesivos triunfos del amor, la castidad, la muerte, la fama, el tiempo y la eternidad como valores en la vida de los hombres. Estos ideales pueden estar reflejados en el tarot en tanto que se interpreta el

⁹³ *Ibid.*, p.13. Tal aseercción aparentemente fue concluida por una observación del estado físico de las cartas, pues no existe noticia de ningún estudio orientado a la datación o al análisis de pigmentos de las cartas.

⁹⁴ *Ibid.*, p.18

⁹⁵ Carl Appel, *Die Triumphe Francesco Petrarca's: in kritischem Texte*, Halle, Max Niemayer, 1901.

significado de las cartas tomándolas como pasos en una sucesión cuyo orden ejemplifican tanto las instrucciones de los juegos del *minchiate* florentino, o el *tarocchino* de Bologna. Bandera infiere que las cuatro virtudes que acompañan al triunfo de la fama de Petrarca son expuestas en los triunfos del tarot que refieren a las virtudes.

Bien es cierto que los Triunfos de Petrarca tuvieron una amplia difusión en el siglo XIV. Especial afición a Petrarca era la de Filippo Maria Visconti, quien en 1388 adquirió la biblioteca personal de Petrarca y la depositó en el castillo de Pavia. Para mediados del *Quattrocento*, Petrarca en Milán tuvo especial esplendor, convirtiéndose en la base de pinturas moralizantes como el fresco *Triumphurum Cupidinis* probablemente de 1445, pintado por Michelino de Besozzo en una sala del palacio Borromeo de Milán.⁹⁶

Visconti y Sforza en el tarot

La heráldica representada en el tarot sirve para ubicar los mazos en el siglo XV así como para otorgarles el nombre de Visconti. El duca Visconti contemporáneo fue Filippo Maria Visconti. Pier Candido Decembrio, humanista y secretario de la corte Visconti de 1419 a 1447, escribió una biografía de su vida.⁹⁷

⁹⁶ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.18. La aceptación de los Triunfos de Petrarca se extendió a diversas ciudades del norte de Italia. Así también en Florencia Piero de Medici encargó a Mateo di Pasti una pintura de los triunfos de Petrarca a mediados del siglo XV. Ernst H. Gombrich, *Norma y forma, estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 90

⁹⁷ “Pier Candido Decembrio (Pavia 1392- Milano 1477) fu uno dei più importanti umanisti; membro della segretaria viscontea al 1419 al 1447, e di quella della Repubblica Ambrosiana dal `49 al `50, fu a Roma dal 1450 al 1456, a Napoli fino al 1459 e infine ospite di Borso d’Este a Ferrara dal 1466 al 1474. Tradusse dal greco e dal latino e lasciò, oltre a numerosi *Opuscula historica* (di cui fa parte la vita di Filippo Maria Visconti), un epistolario che è una fonte preziosa di informazioni sulla vita del

Filippo Maria Visconti nació el 23 de septiembre de 1392 a la 1: 06. Dado que su hermano era el heredero del ducado, él fue enviado a Pavia, importante centro humanístico, desde donde solía frecuentar Lodi y Sant'Angelo.⁹⁸

Una vez que Giovanni Maria Visconti fue asesinado en 1412, Filippo Maria tomó el poder y se volvió el tercer duque de Milán.

Según Decembrio, los astrólogos de Pavia dijeron que Filippo Maria Visconti sobrepasaría la gloria de la familia.⁹⁹

Existía una necesidad política que fomentaba la presencia de humanistas al servicio de Filippo Maria Visconti, y esta era la de hacer propaganda a un régimen, monárquico, muy impopular, mostrando sus beneficios a diferencia de los “inestables” estados electivos, haciendo ver el patrocinio que el duque hacía a las artes como una forma de mostrar su poder y prestigio.¹⁰⁰

Entre los humanistas al servicio de Filippo Maria Visconti se encontraban Tomaso da Ferentino embajador de la corte viscontea quien practicaba una especial mnemotécnica,¹⁰¹ y Ferdinando Betico, quien a decir de Decembrio “sembrava aver assunto la capacità divinatoria con la vita stessa.”¹⁰²

suo tempo.” Decembrio y Antonio Rho, ambos humanistas de la corte de Milán, habían recibido su educación en Pavia. Pier Candido Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, Elio Bartolini, Milano, Adelphi Edizioni S.P.A., 1983, p. 52 Decembrio tuvo como modelo para la *Vida de Filippo Maria Sforza*, la *Vida de Augusto*, escrita por Suetonio, Ernst Ditt, *Pier Candido Decembrio, contributo alla storia dell'umanesimo italiano*, Milán, Ulrico Hoepli Libraio del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1931, p. 65.

⁹⁸ Decembrio, *Op. Cit.*, p. 50

⁹⁹ Decembrio era miembro de la corte de Visconti. *Ibid.*, p. 51

¹⁰⁰ Mary Hollingsworth, *El patronato artístico en la Italia del Renacimiento de 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, col. Arte y Estética, 2002, p. 178

¹⁰¹ “Tomaso Moroni, reatino (1408-1476), a un certo punto della sua vita si fece, evidentemente, anche maestro d'arte mnemónica: <<Tommaso Moroni da Rieti, soldato, professore, segretario della curia romana, uomo di stato, diplomático,

Filippo Maria Visconti era conocido por pasar solo el mayor tiempo posible, en la Porta Giovia. Pocas personas podían tener comunicación con él.¹⁰³ Algunos de los miembros de su consejo secreto eran Giacomo Isolano¹⁰⁴ y Lanzalotto.¹⁰⁵

Entre sus particularidades, se menciona que fue amigo de Ladislao rey de Polonia, así como de los turcos, a decir Giovanni VIII Paleólogo, emperador de Bizancio, quien fue a conocerlo a Milán.

Decembrio escribe que Filippo Maria Visconti desde joven gustaba mucho de los juegos, de dados, de cartas y el ajedrez.¹⁰⁶ Menciona que 1415 Visconti pidió a

ambasciatore di Filippo Maria Visconti, di Francesco Sforza e, nella sua vecchiaia, di Galeazzo Maria, or nella più aquallida miseria, or in mezzo agli agi e agli onori, fu uno dei più bizzarri avventurieri del secolo XV.” “Pier Candido Decembrio e l’Umanesimo in Lombardia,” *Archivio Storico Lombardo Giornale della Società Storica Lombarda*, Milán, 1893, Volume X- Anno XX, p. 53.

¹⁰² Decembrio, *Op. Cit.*, p. 116. “Dovrebbe trattarsi del famigerato Fernando da Cordoba, dalla memoria *rapaci, voraci, tenaci* come gliela definì il Valla. Il 6 Giugno 1446 stupì i Genovesi disputando, in gara con i più dotti della città, ventotto questioni: dalla teologia alla poesia : <<Ut Tagis in morem e sulco erutur>> dice di lui il Decembrio. E in una civiltà dove ogni principotto era subito un *divinus Augustus* e un Marte il più scalcinato dei capitani di ventura, a dire di uno fornito di capacità divinatore non ci si poteva non richiamare a Tage, nipote di Giove, uscito all’improvviso da un solco tracciato dal biforcuto Tarconte per insegnare agli Etruschi l’aruspicina, poi codificata appunto nei libri Tagetici.” *Ibid.*, p. 205

¹⁰³ *Ibid.*, p. 117

¹⁰⁴ “Giacomo Isolano, bolognese, nato nel 1360, partigiano di Gian Galeazzo e gran parte nei fatti che, nel 1402, portavano alla dedizione di Bologna al Visconti. Professore allo studio di Pavia, nel 1413 viene fatto cardinale da Giovanni XXIII con il titolo di S. Eustachio, en el 1424 inviato da Filippo Maria a Genova a sostituirvi il Carmagnola per essere, nel 1428, sostituito dal Capra. Moriva quasi ottantenne, a seguito delle fatiche di una ambasceria in Francia.” *Ibid.*, p. 205

¹⁰⁵ “Lanzalotto (Lancillotto) Crotti fu familiare di Filippo Maria, castellano della rocca di Pavia, quindi senatore e sempre amico dei letterati. Suo fratello Luigi forse godeva di maggior prestigio a corte, certo ebbe incarichi più importanti: commissario ducale in Romagna, governatore di Forlì nel 1424 (ma se andò in fama di <<giottone ladrone>>), ambasciatore ad Amedeo VIII nel 1427, a Genova nel momento della ribellione della città. Amico e protettore del Filelfo <<cui ottenne il primo collocamento presso il Visconti>> (M. Borsa) Il che non impedì che il Decembrio con magniloquente convinta seriosità, lo giudicasse <<*unicum hac aetate decoris et humanitatis specimen*>>.” *Ibid.*, p. 207

Marziano da Tortona un juego de cartas de dioses y de animales por el que pagó mil quinientos ducados.¹⁰⁷

En 1413 se casó con Beatrix Tenda, viuda de Bonifacio Cane di Pavia, condotiero al servicio de Milán. En 1418 Filippo Maria Visconti la hizo decapitar bajo cargos de adulterio.¹⁰⁸ Luego se casó con Maria de Saboya en 1421, de cuyo matrimonio no legó ningún heredero. En 1425 tuvo una hija natural de Agnese del Maino, Bianca Maria Visconti. El matrimonio de su hija le serviría para hacer relaciones políticas y por lo tanto consideró casarla Carlos Gonzaga de Mantua y luego con Leonello de Este, sin embargo, en 1441 se realizó el matrimonio entre Bianca Maria Visconti y el condotiero Francesco Sforza, estipulado en el contrato firmado en 1432.

Francisco Sforza nació 1401 en San Miniato, al norte de Italia. Condottiero estuvo al servicio tanto del ducado de Milán, de Florencia, de Venecia y de Nápoles, hasta su matrimonio en 1441 con Bianca Maria Visconti. Después de la muerte de

¹⁰⁶ “Gli piaceva anche giocare con gli astragali: genere di giuoco che, per il suo richiamo omerico, ha trovato celebratori anche recenti. Nei giorni festivi talvolta giocava a dadi mentre, più che giocare, preferiva assistere alle partite con quelli che la gente chiama scacchi.” *Ibid.*, p. 113 Sobre el ajedrez y la política en el renacimiento italiano, Patricia Simons, “(Check) Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy,” *Oxford Art Journal*, 1993, vol. 16, No. 1, p. 59-74.

¹⁰⁷ Berti considera que estas cartas podrían haber estado relacionados con figuras celebrativas como la escena de caza de un juego de cartas alemán de principios del *Quattrocento*, o educativo como las cartas de Mantegna “per l’appunto, una serie dedicata ai pianeti e un’altra agli spiriti cosmici e alle virtù”. Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.10. En el museo de Stoccarda y en el Museo de Viena se conservan dos mazos iluminados incompletos con escenas de caza: el primero, renano de 1430 era de cincuenta cartas donde las cuatro figuras son patos, halcones, perros y ciervos. El segundo, de originalmente cincuenta y seis cartas, está dividido en cuatro figuras: de garza,alcones, perros y aves, probablemente iluminado por Konrad Witz en 1440-1445. Estos mazos hacen recordar el *ganjifa* hindú, o el *kanjifah* mameluco, donde se plasman en las cartas elementos de la vida cotidiana y son usados con diversos fines marcados culturalmente.

¹⁰⁸ Stuart R. Kaplan, “The Visconti and Sforza Families and heraldics devices”, *Visconti Sforza Tarot Deck fifteenth century*, Italy, Grafica Gutenberg, 1975, p. 6

Filippo Maria Visconti, la nobleza milanesa instauró la “República ambrosina” encomendada al santo patrono de la ciudad, San Ambrosio. Durante este periodo se destruyeron símbolos del poder Visconti y se anularon impuestos impopulares. Sin embargo, las ciudades sometidas dejaron de pagar sus contribuciones y la república se quedaba sin ingresos suficientes para sus labores. Frente a los desórdenes públicos cada vez mayores, la élite gobernante apoyó cada vez más a Francesco Sforza, quien firmó en 1448 un tratado con Venecia para obtener su ayuda en su objetivo de volverse la cabeza de Estado de Milán. Para 1449 Sforza logró reconquistar varios territorios milaneses y en 1450 hizo que la ciudad de Milán se rindiera tras un sitio luego del cual él fue erigido como duque de Milán.¹⁰⁹ Mientras Sforza fue duque, sus relaciones con Florencia se fortalecieron. Alfonso V, Cosme de Medici y Francisco Sforza firmaron la “Paz de Lodi” el 9 de abril de 1454 por medio del cual se ponía un alto a los deseos expansionistas de Milán, se establecía un pacto de no agresión entre los firmantes y se reconocía como duque a Francisco Sforza, aunque el reconocimiento papal no le fue otorgado. Por otra parte la Paz de Lodi estableció las bases para el balance de poderes entre las Repúblicas más poderosas del norte de Italia. La paz de Lodi duró hasta 1455.

Discusión sobre la autoría de los mazos del tarot

Venturi y Toesca dicen que el autor de los tres mazos es Zavattari¹¹⁰ Longhi dice que el autor es Bonifacio Bembo, el pintor cremonés que realizó diversos encargos para la corte de los Sforza en Cremona, Milán y Pavia.¹¹¹ Esta opinión fue luego adoptada

¹⁰⁹ Hollingsworth, *Op. Cit.*, p. 178, 179

¹¹⁰ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.14

¹¹¹ “A sostegno della sua attribuzione il Longhi si avvale di numerosi confronti stilistici con un folto gruppo di opere cremonesi, databili intorno alla metà del secolo, nelle quali molti motivi morfologici si ripetono continuamente lasciando intravedere l’uso di una prassi di bottega ancora artigianale, basata sulla routine, tipica della cultura

por Ragghianti, Wittgens,¹¹² Rasmò, Baroni, Samek Ludovici, Ferrari, Moakley, Mendel y Klein. Al aparecer al público el mazo Brambilla en 1971, fue unánime la atribución también de éste mazo a Bembo.¹¹³

Algeri sostiene que el mazo Brambilla y el Colleoni-Baglioni son obras de Francesco Zavattari realizados alrededor de 1440 para Filippo Maria Visconti.¹¹⁴ Algeri considera que existe una relación estilística e iconográfica entre las ilustraciones de los ciclos de leyendas del Grial y los mazos visconteos de tarot. Tal sería el caso de la ilustración de una paloma y una copa que se desborda y la ilustración de una espada que atraviesa a un corazón, ambas imágenes simbólicas del mítico Grial y ejemplificadas en el as de copas y en el as de espadas respectivamente. Para Algeri la identificación de Zavattari como el autor se vuelve más clara al ubicarlo como autor de una *Storia de Lancilloto* en 1446, donde, al parecer de Algeri, figuran varios personajes que tras alguna leve modificación estilística forman parte del tarot.¹¹⁵

Para Algeri el Visconti di Modrone data de 1468 y es obra de algún otro artista; dado que lo considera el mazo más cercano al matrimonio de Galeazzo Maria Sforza y Bona de Savoia en 1463, establece que su autor puede ser Bonifacio Bembo.¹¹⁶

Mulazzani dice que el Visconti di Modrone es el más antiguo, por lo que no podría ser de Bonifacio Bembo pues habría sido muy joven cuando realizara las obras.

gotica, di utilizzare anche a distanza di anni i medesimi cartoni per varie opere di destinazione sia regliosa che cortese.” Bandera, “Il tardogotico a Milano...,” *Op. Cit.*, p.15

¹¹² Germano Mulazzani, *I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo*, Italia, Amilcare Pizzi S.P.A.- Cinisello B, 1981, p.36

¹¹³ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.15

¹¹⁴ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.20

¹¹⁵ La relación entre el tarot y las leyendas del Grial también la propone Decker en 1978. Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.14

¹¹⁶ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.53

Por ello considera que el autor del di Modrone es Michelino da Besozzo, y que los otros dos mazos son de otro artista que no es Bembo.¹¹⁷ Mulazzani refiere que el mismo Michelino da Besozzo es el maestro de la generación de Francesco Zavattari y Bonifacio Bembo.

Michelino da Besozzo (circa 1370 – 1455) fue un pintor de estilo gótico muy activo en Siena, Milán, Vicenza, Verona y Venecia. Heredero estilístico de Pisanello y de Gentile da Fabriano.¹¹⁸ Es por obra de artistas que trabajan en varias ciudades como él, así como por obra de coleccionistas, que se transmiten las novedades técnicas, como la del *taroccato* en el oro, que por la carta de Mateo di Pasti a Piero de Medici considero era de mayor tradición en Venecia.¹¹⁹ Michelino da Besozzo era además diestro en el arte de preparar el azul brillante hecho a base de lapislázuli.¹²⁰ Su calidad en la representación de la naturaleza vegetal y animal, aunada a sus habilidades, hicieron de

¹¹⁷ Bonifacio Bembo (Brescia 1420- Milán 1480). Mulazzani, *Op. Cit.*, p. 41

¹¹⁸ “Solo intorno al 1418, con il rientro dal Veneto di Michelino da Besozzo (...) si iniziarono ad avvertire le espressioni di un rinnovamento. Assente probabilmente per quasi quindici anni, l’artista, che in Lombardia aveva vissuto soprattutto nel vivace centro di Pavia, era reduce da una ricca esperienza che gli aveva permesso di seguire da vicino gli inizi dell’attività del Pisanello, i raffinati esiti di Gentile da Fabriano e l’espressionismo di Stefano da Verona, questi ultimi già conosciuti direttamente o indirettamente a Pavia (De Marchi, 1992). La presenza di Michelino nel Veneto, per la fama che gli era pienamente riconosciuta, aveva favorito la diffusione della sensibilità decorativa della pittura lombarda. A Venezia egli aveva eseguito le miniature di un volumen di *Epistole di San Girolamo* per i Cornaro (Londra, British Library, ms. *Egerton 3266*), a Verona aveva lasciato tracce indirette nel Maestro dell’Ancona Francanzani e più evidente influenza nelle prime opere di Giovanni Badile, e a Vicenza aveva affrescato per Giovanni Thiene, già consigliere di Gian Galeazzo Visconti, la cappella di familia nella Chiesa di Santa Corona (Algeri, 1987; Christiansen, 1987).” Bandera, “Il tardogotico a Milano...,” *Op. Cit.*, p.64, 65.

¹¹⁹ En una carta de 1441, el medallista Mateo di Pasti informa a Piero de Medici que para realizar su encargo de pintar los triunfos de Petrarca, utilizará el oro en polvo “como cualquier otro color” como lo ha aprendido en Venecia. Añade más adelante: “Haced ahora el favor de enviarme las instrucciones para el otro triunfo para que pueda seguir adelante” Gombrich, *Op. Cit.*, p. 90.

¹²⁰ Bandera, “Il tardogotico a Milano...,” *Op. Cit.*, p.64, 65.

él la fuente de la formación artística de la siguiente generación de pintores de la corte de Milán, como Bonifacio Bembo, o Zavattari entre otros.¹²¹

La aparición de los mazos de tarot surge alrededor de la mitad del *Quattrocento*, época para la cual Michelino da Besozzo pudo haber tenido ya los setenta años, sin embargo es muy probable que él siguiera trabajando como maestro incluso hasta 1445.¹²²

Por otra parte, la continuación del estilo de Besozzo, y luego de Zavattari, en los pintores de la corte de Milán durante el *Quattrocento* se debe al fin político de Francesco Sforza de verse como continuador de la dinastía Visconti.¹²³

Bandera indica que Bonifacio Bembo es el autor de los mazos de tarot, pues en los mazos reconoce la influencia veneciana, de Pisanello, de Zavattari y de Gentile da Fabriano, manifiesta en el refinamiento de las figuras, en la formación de los esquemas y en el empleo del cartón.¹²⁴

¹²¹ “Generazione alla quale egli seppe trasmettere le dolcezze del *weicher Stil*, l’adozione in pittura delle morbide curve e la sottile vena intimistica degli scultori borgognoni attivi per la Fabbrica del Duomo, oltre che i segreti dei colori, per i quali – come s’è detto a propósito dell’Alcherio –deveva essere maestro.” *Ibid.*, p.67

¹²² *Loc. Cit.*

¹²³ “La lentezza delle botteghe lombarde, e milanesi in particolare, a liberarsi dagli schemi usati ormai da più di un cinquantennio –come dimostra per esempio la continuazione nella bottega degli Zavattari delle formule micheliniane ancora nell’ottavo decennio – è sicuramente dovuta alla mentalità neofeudale della corte e alla volontà di Francesco Sforza, che con ogni suo atto politico volle porsi come continuatore della dinastia dei Visconti.” *Ibid.*, p.74

¹²⁴ La riqueza narrativa y la refinada ejecución permite encontrar en la formación de Bonifacio la influencia de Pisanello, sobre todo de los frescos de la capilla Berzoni en San Fermo de Verona, realizados aproximadamente en 1426, que lentamente fue absorbida en la producción de los otros dos mazos, claramente ajustados a la órbita cultural milanesa, y sobre todo a Zavattari, el refinamiento de las figuras, el cual considera particularmente como testimonio de la asimilación de la obra de Gentile da Fabriano y del primer Pisanello. Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.53

Como respuesta a las investigaciones de Mulazzani, Bandera afirma que Bonifacio Bembo sí puede ser datado antes de 1450, dado que ya para 1444 un documento de la iglesia de San Antonio de Cremona llama a Bembo “virtum Bonifacium de Bembis pictorem” debido a la talento mostrado en una escultura de oro que hizo para su iglesia.

Bandera infiere que la fecha de ejecución de los mazos Brera-Brambilla y Visconti di Modrone data de antes de 1447, año de la muerte de Filippo Maria Visconti, mientras que el Colleoni-Baglioni fue hecho entre 1450, año en que Sforza toma el poder, y 1455.¹²⁵

Por el estilo que presenta, Bandera considera que el mazo de Brambilla es probablemente el más antiguo, pues en él se encuentra estilísticamente una derivación de los refinados esquemas y arabescos utilizados por Gentile da Fabriano (presente en Pavia, con su *tavoletta della Pinacoteca Malaspina*)¹²⁶ y luego en Venecia y Brescia. Para Bandera el estilo de Fabriano pudo haberse difundido también por su colaboración con Michelino da Besozzo y Michele di Matteo.

A decir de Bandera, este mazo pudo haber surgido entre 1442-1445 si no de Bonifacio Bembo mismo, sí de su taller, pues de acuerdo con su análisis de estilo, en el altar de la capilla de los santos “Grisante y Daria” de la iglesia de San Agustín, hecha por Bonifacio Bembo por comisión de Francisco Sforza en 1463, se encuentran casi

¹²⁵ Sforza no tuvo el reconocimiento imperial de su título de duca, poder que tenía de facto aunque tenía el poder legítimo por su matrimonio con Bianca Maria. La heráldica de los tres anillos incrustado es de Cremona, y Sforza lo usa en los primeros años de su ducado. *Ibid.*, p.21

¹²⁶ *Loc. Cit.*

todos los esquemas de las figuras producidas por Bonifacio Bembo.¹²⁷ Bandera sostiene que cuando Bonifacio era llamado por el duque a Milán o Pavia, debía dejar su taller de Cremona y sus hermanos debieron haber utilizado los dibujos preparatorios de Bembo para realizar los encargos que se les presentaban.¹²⁸ Más adelante añade que dentro de los diseños del taller de los Bembo, se han encontrado algunos que presentan esquemas, figuraciones e invenciones iconográficas casi superpuestos al tarot. Entre ellos los 286 dibujos probablemente no destinados a la policromía del romance caballeresco *Lancillotto del lago* escrito por Zuliano de Anzoli en 1446 y el diseño que representa a

¹²⁷ Figuras de “Grisante y Daria;” la ilustración del romance caballeresco “Alessio y Giuliano” escrito por el cremonés Zuliano de Anzoli en 1446; las miniaturas litúrgicas en el *Diurnale* de la Biblioteca Civica de Mirandola, el *Psalterium sive nocturnum* de la Biblioteca Governativa de Cremona, ms. 180. *Ibid.*, p.26. Bandera encuentra además un parecido en entre el “Emperador” del mazo Brambilla y el “Eterno” en el panel de *Incoronazione*, fresco de la iglesia de San Agustín en Cremona: “Per sottolineare le strette relazioni tra il trittico e i tarocchi si veda, per esempio, l’Imperatore del mazzo Brambilla, ieratico e solemne come l’Eterno tra Maria e Cristo del pannello con l’*Incoronazione*, ambedue ricalcati sul medesimo modello: stessi occhi tondi, naso, labbra e perfino una simile técnica pittorica per evidenziare la preziosa stoffa che lo riveste, talmente rigida nel suo appiombamento da nascondere qualunque effetto tridimensionale. Lo stesso si può dire per la figura della carta con il Papa, ora all’Accademia Carrara di Bergamo del mazzo Colleoni-Baglioni. Anche le dame dei mazzi Brambilla e Visconti di Modrone dai profili tratteggiati con un sottile segno grafico, degno del Pisanello, presentano molte affinità con la Vergine di profilo rappresentata sia nel pannello centrale con l’*Incoronazione* si in quello laterale con l’*Adorazione dei magi*.” *Ibid.*, p.20

¹²⁸ “Questa prassi di bottega, di tradizione medievale e soprattutto gotica, come è documentato già da alcuni fogli di schizzi appartenenti a quaderni, detti in termine técnico *sketch-books*, di Villard de Honnecurt, fu particolarmente vivace nel periodo del tardogotico, a partire dalla fine del XIV secolo. (...) Secondo la consuetudine, questi repertori furono utilizzati nella bottega per qualsiasi destinazione, indifferentemente dalla técnica esecutiva necessaria, fosse essa un affresco, un quadro su supporto ligneo, una tavoletta da soffitta, una carta di tarocco, il disegno o la miniatura di un manoscritto oppure un cassone dipinto.” *Ibid.*, p.16 Independientemente de si esta explicación ayuda al conocimiento del autor del tarot, el uso de esquemas fijos por generaciones de modelos y procedimientos en los talleres lombardos es clave para comprender el motivo del anonimato de muchas obras producidas en el taller de los Bembo, fundado por Giovanni en 1420 y continuado por Bonifacio a partir de 1440.

Sant'Omobono e devoti en una página del *Libro maestro del Consorzio di Sant'Omobono* dell'Archivio di Stato di Cremona, con fecha del 9 de Abril de 1450.¹²⁹

El caso de que el Tarot y el romance de *Lancillotto del lago* hubieran resultado de dibujos de taller, no explica la razón por la que los triunfos de los diferentes mazos, aunque similares, presentan diferencias iconográficas. Como en el caso del triunfo “el Juicio” del mazo Visconti di Modrone y del mazo Visconti-Sforza (Imágenes 1 y 2).

Este caso podría tal vez ser un precedente dentro del negocio de la producción de cartas de tarot. En Bologna en 1477 se llegó a establecer una comisión notariada por Alberto Argellata, en donde Roberto Blanchelli pide a Pietro Bonozzi realizar una cierta cantidad de cartas y triunfos donde se guardara el misterio de las cartas y los triunfos. En el contrato se establece que Bonozzi debía hacer las cartas basándose en un modelo, pero de tal forma que no resultaran iguales. Debía ocupar en esta labor dieciocho meses. Además incluía cláusulas de exclusividad, pues Benozzi no debía dejar que nadie de su taller hiciera o vendiera o mostrara las cartas para nadie más. Blanchelli le dispensaría el cartón necesario para hacer *dicte carte o vero triumpho*.¹³⁰

¹²⁹ “Per queste opere sarebbe risultata per via documentaria una connessione con Lazzaro, per il romanzo caballeresco, e con Ambrogio Bembo per l’altro disegno, ambedue fratelli di Bonifacio e sicuramente attivi presso colui che dai documenti risultava il capo-bottega, il più noto fratello Bonifacio, pittore attivo non solo per la città natale, ma anche per la familia ducale.” *Ibid.*, p.15

¹³⁰ “Ecco il sunto di quanto specificato nel contratto, come lo riportò Emilio Orioli nel 1908: In questo contratto, oltre il prezzo pattuito, si stabiliva anche il modo come le carte dovessero essere lavorate, secondo un modello preparato e da conservarsi presso una terza persona; che se non fossero identiche o riuscissero eseguite malamente, Pietro Bonozzi era obbligato a farle rifare; non dovevano avere sul dorso alcun disegno ma essere perfettamente bianche. Si obbligava pure detto maestro Pietro a non permettere che suo figlio od alcuno altro de’ suoi lavorasse o vendesse carte per altri, eccetto che per il Blanchelli, né che aiutasse o consigliasse altri introno a detto mestiere né molto meno lo insegnare ad altri; prometteva invece che per lo spazio di diciotto mesi continui si sarebbe dedicato a preparare carte e trionfi unicamente per conto del Blanchelli; il quale a sua volta, doveva fornire la carta ed i cartoni necessari per fare *dicte carte o*

Imagen1. El Juicio.

Mazo Visconti di Modrone (facsimil)

**Imagen 2. El juicio**

Mazo Visconti-Sforza (facsimil)



vero triumphhi. Oltre la mercede convenuta doveva anche il Blanchelli aggiungere soldi diciotto a titolo di spese, ogni centoventi mazzi di carte o per altrettanti di mazzi di trionfi corrispondenti, tenendo però conto del maggior numero di pezzi che occorreivano per formare un mazzo, poiché *ha più iochi de li triumphhi da quelli de le carte*." E. Orioli, *Sulle carte da giuoco a Bologna nel secolo XV*, <<il libro e la stampa>>, anno II, 1908, p. 112, citado en Vitali, "Ludus triumphorum e tarocchi," *Op. Cit.*, p. 16.

Bandera sostiene que el mazo Visconti di Modrone es datable entre 1444- 1445. Para apoyar su hipótesis afirma que existe una afinidad de estilos entre las imágenes de las cartas con los frescos de la capilla Cavalcabò de la iglesia de San Agustín en Cremona.¹³¹

De esta forma, Bandera concluye que la ciudad origen del tarot es Cremona pues ahí se encontraba el taller de los Bembo. A este respecto añade además una cita donde Bianca Maria Visconti en una carta de 1451 pidió a su esposo Francisco Sforza un mazo “di quelle carte di trionfi che se fanno a Cremona.”¹³²

El tarot en la sociedad

Bandera considera a la obra producto de una sociedad melancólica de su herencia medieval, que se encuentra enfrentado un futuro incierto, de cambio, ya que el periodo de ejecución de los mazos inicia en los últimos años del ducado de Filippo Maria Visconti los cuales marcan el término la dinastía.

Dice que el recubrimiento de oro y plata de las cartas y los diseños que portan, son símbolos triunfantes del gusto tardogótico en una sociedad ya humanística y del renacimiento, que permanece relacionada con su herencia neofeudal.¹³³ Sin embargo este gusto por la herencia neofeudal puede deberse más a la rígida estructura del gobierno de Francesco Sforza, que mantenía a los artistas como artesanos y a sus obras como asunto de estado en tanto que fungían una actividad diplomática, eran utilizados como regalos en celebraciones matrimoniales o en visitas oficiales, especialmente entre las quince ciudades que constituían el ducado de Milán: la ciudad de Milán, Pavia,

¹³¹ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.53

¹³² *Ibid.*, p.26

¹³³ *Ibid.*, p.11

Vigevano, Cremona, Lodi, Como, Novara, Alessandria, Tortona, Valenza Po, Bobbio, Piacenza, Parma, Genova y Savona.

Este uso de la producción artística frenó a los artistas a involucrarse en las artes liberales como sucedía en Ferrara con Pisanello, en Florencia con Masaccio o en Padua con Donatello.¹³⁴

El tarot fue muy popular en la corte milanesa, como lo prueban los testimonios sobre Alfonso de Este, Galeazzo Maria Sforza y Ludovico el Moro, así como la gran cantidad de cartas conservadas en el depósito del castillo sforzesco de Milán.¹³⁵

En este punto conviene retomar la actitud seria de los jugadores del tarot representados en el fresco de la “*stanza dei giochi*” del Palacio Borromeo.

Según Bandera, esta seriedad de los nobles que juegan al tarot es melancólica, porque ven la incertidumbre del futuro. Podría establecerse una analogía entre la incertidumbre del futuro manifiesta en la incertidumbre del resultado del juego. Ahí, el elemento azaroso, por coincidencia, brindaría un grado de consolación por un conocimiento anticipado del resultado incógnito, pero esperado. Es tal vez en este sentido que deben entenderse los juegos de azar, entre ellos los dados y el tarot mismo, más que en considerar que el tarot se usó, desde sus inicios, para predecir el futuro como lo sugirió Antoine Court de Gébelin para el siglo XVIII.

¹³⁴ “Se osservassimo lo sviluppo artistico di Milano si riscontrerebbe che l’artista più richiesto nella prima metà del Quattrocento, Michelino da Besozzo e il cantiere della Fabbrica del Duomo, sicuramente il più attivo, furono presi come modello e riferimento per tutte le committenze artistiche determinando un gusto che si mantenne sempre molto lontano dal rinnovamento attuato dal Pisanello a Ferrara, da Masaccio a Firenze e da Donatello a Padova.” *Ibid.*, p.12

¹³⁵ *Ibid.*, p.17

Sin embargo la incertidumbre difícilmente es la única causa de la seriedad. Según Carlo Pisarri en su *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevolte delli Tarocchini di Bologna*, escrito a mediados del siglo XVIII, escribe que durante las partidas está prohibido hablar porque el propio juego involucra una gran atención y ejercicio de memoria.¹³⁶ Puede que el juego del siglo XVIII así como el representado en la “*stanza dei giochi*” guarde un contenido literario, filosófico, alquímico,¹³⁷ o incluso astrológico y supersticioso.

¹³⁶ Pisarri, *Op. Cit.*, p.16.

¹³⁷ Bandera, *Brera, I tarocchi...*, *Op. Cit.*, p.18

EL ERMITAÑO, EL CARRO, EL COLGADO Y EL MAGO

Los triunfos de los tres mazos visconteos, como se ha visto, son similares aunque presentan diferencias iconográficas. Es probable, que como menciona Bandera,¹³⁸ los artistas hayan usado sus estudios para el diseño de las obras que se les pedían, fueran frescos, miniaturas o tarots; o puede ser también posible, como dicen Orioli,¹³⁹ que haya en verdad existido una secrecía y reglamentación en cuanto a la producción de tarots y cartas de juego en general.

En este apartado, se aprovecharán las similitudes y diferencias entre los triunfos de los diversos mazos para encontrar la relación entre sus motivos con otro tipo de representaciones contemporáneas.

Neoplatonismo

Examinando los escritos de Ficino, es posible encontrar la acepción de los dioses como emanaciones de Dios que ejercen su poder a través de los elementos que se consideran creados por ellos.¹⁴⁰ Esta definición está ya presente en el *Asclepio*, donde se

¹³⁸ Bandera, *Op. Cit.*, p.15

¹³⁹ Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ Según el neoplatonismo de Ficino, el “furor divino,” una especie de locura del Amor producido por la mente, es un elemento que ayuda al hombre para lograr la unión con el Uno. El furor puede ser de distintas formas: poético, el del misterio, el adivinatorio y el afectivo del amor. El furor poético consiste en la música que calma, despierta y armoniza las partes del espíritu. El furor de los misterios se basa en sacrificios y purificaciones; el del misterio de Dionisio en sacrificios y purificaciones; el adivinatorio precedido por el dios Apolo, reduce la mente a la unidad “que es la parte más importante del alma”, lo hace Apolo por el don de la profecía (el alma se eleva por encima de la mente y así puede profetizar). Una vez dada la profecía, “sólo queda que se reduzca a aquel Uno que está sobre la esencia, esto es, Dios, lo cual lo cumple Venus celeste o el deseo de la belleza divina y el entusiasmo del bien”. Marsilio Ficino *De Amore, Comentario a El Banquete de Platón*, Trad. Rocío de Villa Ardua, Madrid, Tecnos, 1989, p. 223

menciona además que estos dioses tienen un doble origen, uno inteligible y uno sensible.¹⁴¹

Ficino en *De Amore* establece que siendo Dios el creador de todas las cosas, de la mente, el alma, la naturaleza y la materia, a él las cosas se esfuerzan por retornar, unión que ha de realizarse incluso por necesidad¹⁴²

Considera además que el hombre, una vez creado, se encuentra sometido a los planetas, de quienes dependían todas las cosas,¹⁴³ asimismo plantea que los dioses griegos clásicos ejercen sus habilidades para ayudar al hombre a despertar el furor que los ha de guiar a su unión con Dios.

¹⁴¹ “... Los principios de cada clase son dioses, y a éstos les siguen otros dioses que son principio <de>-ousia; éstos son dioses sensibles, fieles a sus dos orígenes, que lo producen todo a través de la naturaleza sensible, una cosa por medio de la otra, iluminando cada dios su propia obra. El *ousiarchês* del cielo (sea lo que sea que se entiende con la palabra cielo) es Júpiter, porque Júpiter confiere a través del cielo la vida a todos los seres. La Luz es el *ousiarchês* del sol, porque la bendición de la luz irradia sobre nosotros a través del orbe solar. Los Treinta y seis (el término es “horóscopos”), las estrellas siempre fijas en el mismo lugar, tienen como principio o *ousiarchês* a aquel que es llamado *Pantomorphos* o bien Omniforme, pues produce diversas formas dentro de diversas clases. Las denominadas siete esferas tienen *ousiarchês* o principios denominados Fortuna y *Heimarmenê*, a partir de los cuales cambian todas las cosas de acuerdo con la ley de la naturaleza y una estabilidad inflexible que, sin embargo, se diversifica de todos los dioses, aquello por medio de lo cual se hacen todas las cosas;” *Asclepio* en *Corpus hermeticum*. *Asclepio*, Brian P. Copenhaver, Trad. Jaume Pòrtulas, Cristina Serna, España, Siruela, 2000, p. 212

¹⁴² “Y es necesario que las cosas creadas se unan enteramente a su centro (...) para que por su propio centro (...) se unan al centro de todas las cosas.” *De Amore*, p. 28

¹⁴³ “A aquéllos, por consiguiente, que en su nacimiento han recibido del sol de Dios esta luz divina con inclinación a la fuerza, decimos que le fue concedida una luz masculina. A aquéllos que la han recibido de la luna de Dios con inclinación a la justicia, mixta, A aquéllos que la han recibido de la tierra de Dios con inclinación a la templanza, femenina.” *Ibid.*, p. 76

Es notable la unificación de las naturalezas sensibles e intelegibles de los planetas y los dioses planetarios en el planteamiento neoplatónico de Ficino,¹⁴⁴ así como la doble interpretación de las divinidades planetarias (*daemones*) tanto benéficas como maléficas, como ejemplo, el caso de Saturno, depresivo y negativo al mismo tiempo que inspirado, y el caso de Venus, representante tanto del amor lascivo como del deseo de la belleza divina.

Se encuentra entonces una analogía entre los dos orígenes de los planetas, el inteligible y el sensible, así como entre los dioses y planetas, los cuales, unificados, crean un par de causas, una material y otra espiritual ejemplificadas en la vida del hombre. Esta articulación permite el desarrollo y la operación de la magia talismánica tal como lo explica Ficino, así como los procesos alquímicos, como se verá más adelante.

¹⁴⁴ En su momento la idea resultó clara, a tal grado que Savonarola lo acusó de practicar la nigromancia a través de la magia talismánica, acusación de la cual se defendió aclarando el proceso de simpatías por medio de las cuales operaban sus talismanes planetarios como atrayentes de energías astrales benéficas. Esta explicación fue posible gracias al eclecticismo del discurso metafísico neoplatónico con el sistema ético cristiano. Cf. Amos Edelheit, *Ficino, Pico and Savonarola: the evolution of humanist theology 1461-1498*, Leiden, Brill, 2008. Sin embargo en el renacimiento no existían parámetros definidos para diferenciar la magia natural de la demoniaca. Dado que el mecanismo permanecía oscuro, a decir de Kieckhefer, el punto que determinaba los límites entre ambos tipos de magia en la edad media era la eficacia, los resultados empíricamente comprobados en la magia natural no resultaban impresionantes. Richard Kieckhefer, *Forbiddan rites, a necromancer's manual of fifteenth century*, United Kingdom, Sutton Publishing, 1997, p. 12. Por otra parte, los rituales que pedían ayuda angélica eran considerados mágicos en cuanto que la identidad del evocado fuera dudosa. De tal forma que aunque el *Ars notoria*, práctica que invocaba ayuda a la virgen y a ángeles caídos para ganar maestría en las artes liberales y mecánicas, era aceptada, empleaba técnicas supersticiosas. *Ibid.*, p.120. Para ejemplos de este tipo de rituales y rezos cf. Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, *Picatrix: el fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*, Marcelino Villegas, Madrid, Editora Nacional, 1982, Libro III, Cap. VII, p. 230.

De la identificación de los elementos astrales en las representaciones de los triunfos del tarot, surge la proposición de considerar a los mismos triunfos como duales, con posibilidad de interpretación polivalente de acuerdo con la analogía entre ellos y el movimiento de las esferas celestes, medido astronómicamente e interpretado con base en un eclecticismo de corrientes intelectuales y metafísicas establecidas en un determinado contexto.¹⁴⁵

El triunfo del *ermitaño*

El triunfo, que en el siglo XV fue también llamado jorobado o viejo,¹⁴⁶ debido a las características físicas del personaje, esto aunado al hecho de que las cartas no tienen escrito un nombre.

En el triunfo se puede ver cómo un hombre viejo y jorobado de capa azul sostiene con la mano derecha un reloj de arena mientras se apoya sobre un bastón con la mano izquierda (Imagen 3). Estos motivos también aparecen en la representación que de Cronos devorando a sus hijos en el manuscrito Roma Vat. Urb. 716 fo. 13r (Imagen 4), donde el motivo del tiempo es representado a través de un ouroboros que parece ser la empuñadora de la guadaña sujeta por la mano derecha de Cronos, mientras que con la izquierda se come a un infante. A los pies de Cronos se encuentran sentados cuatro infantes más. Un manuscrito inglés del siglo XV refiere a Saturno devorando a sus

¹⁴⁵ Como ejemplo de la polivalencia dependiendo de las combinaciones entre elementos de su mismo tipo, las indicaciones del *Picatrix* sobre las formas de los talismanes de Marte: “Lleva en su segunda faz la figura de un hombre negro que afecta alegría y felicidad. Esta faz es de Saturno y es faz de sosiego, prosperidad, buen vivir, desahogo, suavidad y tranquilidad. Lleva en su tercera faz un hombre montado en un asno y siete delante de él. Esta faz es de Júpiter y es faz de libertinaje, desvergüenza, sodomía, canto, arrobo y placer.” *Ibid.*, p. 130.

¹⁴⁶ “Jorobado” en “*Regole genereli del giuoco delle minchiate*,” Steele, *Op. Cit.*, p. 9; y “viejo” en las instrucciones del *Tarocchini di Bologna*. Pisarri, *Op. Cit.*, p. 18.

hijos,¹⁴⁷ y explica alegóricamente la escena, pues en esta Saturno, dios romano equiparado con el dios griego Cronos, se come a sus hijos así como el tiempo lleva todo lo creado a su fin.

Las dos imágenes presentan otros elementos en común de Cronos: la túnica grande y simple, así como el tocado y la gran barba. En la antigüedad,¹⁴⁸ el Cronos mítico era representado con una fisionomía específica, una ancianidad pensativa o triste. Por su propia historia de derrocamiento y prisión en el Tártaro estaba asociado con la preocupación, la mendicidad, los viajes y los cautiverios.¹⁴⁹

Klibansky, Panosfky y Saxl en su *Saturno y la Melancolía* escriben que para el siglo I a. de C. la adscripción de beneficios y maleficios que cada planeta ejercía sobre la naturaleza -dependiendo de su lugar en el cosmos y su relación con otros astros-¹⁵⁰

¹⁴⁷ Sloane 2452, Inglaterra, s. XV, Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute. Cronos, con una guadaña castra a su padre Uranos cuando iba a encontrarse con su madre Gea, convirtiéndose entonces en el dios principal. Debido a la profecía de que un hijo lo destronaría Cronos se comía todos sus hijos. Hesiodo, *Teogonía*, Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM-IIFL Centro de Estudios Clásicos, 1986, Libro II, p.164-206.

¹⁴⁸ Beroso (350-40 a.C.) sacerdote del templo de Bel en Babilonia, en su *Babyloniaca* resumió y sistematizó los conocimientos astronómicos y astrológicos orientales. A decir de Klibansky, este compendió fue la fuente de escritores como Plinio el viejo y Flavio Josefo, entre otros escritores del Imperio tardío. Raymond Klibansky, *et. al.*, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 1991, p. 150

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.152

¹⁵⁰ Los signos zodiacales son polivalentes. Su significado puede ser bueno o malo dependiendo de los astros que se encuentren a los lados. En el *Picatix* se mencionan las combinaciones de ascenso, descenso o de las casas. Así: Et ascendit in secunda facie Libre vir niger, sponse et gaudii iter habens. Et hec facies est quietis, gaudii, abundantie et bone vite. Et hec est eius forma. Et ascendit in tertia facie Libre vit equitans supra asinum, et ante se lupus. Et hec facies est malorum operum. *Picatrix: the Latin versión of the Ghayat al-hakim*, David Pingree, London, Warburg Institute, 1986, Libro II, Cap. XI, 22, p. 130

Prima facies Arietis est Martis, et ascendit in ea secundum opinionem magni sapientis istius sciencie forma hominis nigri, inquieti et magni corporis, rubeos oculos habentis et

como saber astrológico ya era de dominio popular.¹⁵¹ La figura de Saturno como maligna y violenta era explicada a través de la vida familiar del dios.

En la *Astronomica* de Manilio se describe el carácter sombrío del dios, el cual, derribado del trono y expulsado del umbral de los dioses al Tártaro, se desenvuelve en el extremo opuesto del mundo, la región más baja de los cielos “*imum coeli*” desde donde genera una influencia hostil, y de igual forma que su destino fue marcado por los dramas paternos, él obtiene dominio sobre todos los padres y los ancianos. Klibansky considera que en el gnóstico Manilio se juntan la visión estoica y la astrológica, pues por una parte el nombre del dios no se equipara con el del astro, sino que a ambos se les define con el mismo nombre;¹⁵² y por la otra, las disertaciones sobre los mitos se vuelven posibles en la medida en que pueden explicar fenómenos naturales detectables entre el hombre y su destino, escrito en las estrellas. Dentro de estas interpretaciones analógicas, al dios Saturno se le asignó dominio sobre la última de las edades del hombre por ser el astro Saturno el más lejano de los siete planetas.¹⁵³

in eius manu ascionem incidentem tenentis, panno albo precincti; et est magni precii in se. Et hec facies est fortitudinis, altitudinis et precii absque verecundia. Et hec est eius forma. *Ibid.*, p. 126.

¹⁵¹ La división entre beneficios y maleficios constituyó la base de la astrología romana que incluso permeó los días de la semana que portaban los nombres de los planetas “dos de los planetas, Júpiter y Venus, eran siempre <<benéficos>> por naturaleza; otro, Mercurio, era <<neutro>>, y dos Marte y Saturno, eran <<maléficos>>. Klibansky, *Op. Cit.*, p. 151

¹⁵² La exégesis estoica explica la mitología a través de razonadas alegorías moralizantes. Sez nec menciona las *Alegorías homéricas* de Heráclito y el *Comentario sobre la naturaleza de los Dioses* de Phornutus como ejemplos de este proceso. Sez nec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, p.77

¹⁵³ Klibansky, *Op. Cit.*, p. 159



Imagen 3. *El ermitaño*
Tarot Visconti-Sforza
(facsimil)



Imagen 4. *Cronos devorando a sus hijos*
Instituto Warburg, colección fotográfica



Imagen 5. *Dios Momo.* Instituto Warburg, colección fotográfica

Una de las primeras obras en caracterizar astrológicamente a los dioses fue la lograda por Vettius Valens en el siglo II. En su *Anthologiarum libri* realizó una caracterización astrológica en donde describió la naturaleza y la influencia de los planetas, muy relacionada con los textos árabes tempranos. En su obra, Saturno aparece como gobernante y generador de hombres, metales, enfermedades y hasta formas de muerte.¹⁵⁴ El *Mythographus* de Remigio fue la descripción de Saturno más aceptada por los precursores de los humanistas italianos. En ella Saturno significó siempre tristeza, era visto como nocivo y fue llamado “dios maligno.”¹⁵⁵

La maledicencia de Saturno representada a través de la ancianidad, la violencia y el encorvamiento pudieron ser las bases para la representación del dios Momo¹⁵⁶ en el *Imagini degli dei delli antichi* de Vincenzo Cartari impreso en Padua en 1615 (Imagen 5).

Según Warburg, las representaciones de los dioses planetarios se establecieron como un modelo que viajó entre el norte de Italia y el sur de Alemania, gracias a grabadores, impresores y editores.¹⁵⁷

Sin embargo, al mismo tiempo Saturno, puesto que era el más alejado de la tierra y fue el primero de los dioses, en la escala neoplatónica tenía autoridad sobre los otros

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.152

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 179

¹⁵⁶ Momo fue hijo de Nix, la noche. Dios burlón y sarcástico fue expulsado del Olimpo y con ello fue forzado a ser ermitaño. Su palo o vara simboliza la locura. Hesiodo, *Op. Cit.*, p. 211

¹⁵⁷ En el *Quattrocento*, Perugia se había vuelto un centro importante al cual recurrían los humanistas de Hamburgo. De la investigación en este rubro concluye que los modelos de Mercurio y Saturno en los grabados de los dioses planetarios encontrados en láminas de cobre del norte de Italia en 1465 establecen los modelos de las cartas del tarot de Mantegna. Aby Warburg, “Planetengötterbilder im Niederdeutschen Kalender von 1519,” *Jahresbericht d. Gesellschaft D. Bücherfreunde zu Hamburg*, 1908-1909.

planetas,¹⁵⁸ de tal forma que así como podía ser fraudulento y oscuro, también podía tener un pensamiento inspirado.¹⁵⁹ En el orfismo, Cronos fue considerado el arquitecto del mundo.¹⁶⁰

Retomando la el nombre del triunfo, “ermitaño,” surge la necesidad de explicar el papel de este personaje en la historia europea. En la edad media, los ermitaños tuvieron una gran reputación por su forma de vida que era considerada santa. Los ermitaños vivían en soledad, meditaban y practicaban el ayuno. Se decía que en muchos casos tenían dones teúrgicos, es decir, podían llevar a cabo hazañas milagrosas.¹⁶¹ El *Vitae patrum* editado en el siglo XVII esa una compilación de manuscritos hagiográficos ampliamente difundidos, dispuesta para inspirar a los fieles. Especialmente los libros V, VI y VII traducidos la latín en los siglos V y VI refieren las

¹⁵⁸ “(...) the Earth was the centre round which all the heavenly spheres revolved in the space of twenty-four hours. Immediately encircling the Earth were the successive spheres of water, air, and fire. Beyond the fire-sphere circled the seven spheres of the planets, each of which, in addition to its daily motion accomplished another and longer revolution. The highest of these spheres was the habitat of the planet Saturn, the second, that of Jupiter, the third, that of Mars, the fourth or middle sphere, that of the Sun, the fifth, that of Venus, the sixth, that of Mercury, the seventh, last and lowest, that of Luna, the Moon, for the early astronomers included both sun and moon among the planets. The sphere of the highest planet was encircled by the sphere of the firmament with the constellations, by the Coelum Cristallinum, and the Primum Mobile.” Friedrich Lippman, *The seven planets*, Florence Simmonds, London, Berlin, Paris, New York, International chalcographical society, 1895, p.1.

¹⁵⁹ “(...) en el sistema neoplatónico (...) en esto como en otras cosas pretendía reconciliar tesis platónicas y aristotélicas. La jerarquía de principios metafísicos que se remontaba a Platón, según la cual lo generador tenía precedencia sobre lo generado, se enlazaba con el principio de Aristóteles del pensamiento <<topológico>>, según el cual una posición más elevada en el espacio significaba un mayor valor metafísico. Así en el neoplatonismo Cronos vino a ser la figura más exaltada del panteón interpretado filosóficamente. Según Plotino simbolizaba el Intelecto (...), frente a Zeus, que representaba el Alma.” Klibansky, *Op. Cit.*, p. 162

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 163. Cronos es considerado el arquitecto del mundo en tanto que al separar al cielo de la tierra creó el tiempo y el espacio para sus hermanos pudieran aparecer. Hesiodo, *Op. Cit.*, p.164-206.

¹⁶¹ Sobre magia en la edad media, cf. Kieckhefer, *Op. Cit.*

normas de conducta que las personas dedicadas a la contemplación debían seguir.¹⁶² Es razonable considerar que estos elementos culturales confluían en la imagen representada en el triunfo, si tomamos en cuenta la fuerte formación neoplatónica, cristiana y filosófica del renacimiento.

Se podría decir, considerando estos planteamientos y la mitología a la que hace referencia el motivo del triunfo, que “el ermitaño” constituye un símbolo que contiene tanto las facultades creadoras -representadas según el mito de Cronos por la separación del cielo y la tierra resultado de la castración del padre, y conllevando la creación del tiempo-; como el tiempo que consume en soledad -a la que se vió sujeto Cronos al ser derrocado por Zeus- a quien medita sobre desgracias pasadas, guiando así a un mayor conocimiento y de ahí su capacidad teúrgica.

El triunfo del Carro

En el siglo XIX Cicognara consideró que la mujer representada pudo haber sido la duquesa Beatriz, primera esposa de Filippo Maria Visconti, por llevar el nombre escrito del lado izquierdo además de portar el blasón Visconti con la mano derecha,¹⁶³ aunque no deja claro a qué mazo visconteo se refiere.

Lo que es cierto, es que, los dos *carros* que han llegado hasta nuestros tiempos (del mazo Visconti-Sforza, imagen 6; y del Visconti di Modrone, imagen 7) presentan elementos similares: caballos blancos con pocos adornos en aparente movimiento que llevan a una mujer rubia que porta un manto dorado y azul, un cetro y una esfera doradas.

¹⁶² Heribert Rosweyde, *Vitae Patrum, De vita et verbis seniorum libri X*, Lyon, 1617.

¹⁶³ Cicognara, *Memorie Spettante alla Storia della Calcografia*, citado en Steele, *Op. Cit.*, p. 14



Imagen 6. *El Carro*
Tarot Visconti-Sforza (facsimil)



Imagen 7. *El Carro*
Tarot Visconti di Modrone (facsimil)



Imagen 8. *Auriga*

Instituto Warburg, colección fotográfica.

En una copia italiana del siglo XV del *Phaenomena* de Arato¹⁶⁴ referente a Auriga, se encuentra ilustrada una figura con elementos similares. (Imagen 8)

En esta imagen se puede ver también cómo dos caballos guían al personaje que porta una lanza. Es notable que en esta representación, el personaje del carro lleva las riendas de los caballos, a diferencia de las mujeres representadas en los triunfos del *carro*.¹⁶⁵

En posteriores representaciones del auriga, los caballos se vuelven secundarios y dan paso a la representación de burros,¹⁶⁶ o cabras¹⁶⁷ u otros cuadrúpedos¹⁶⁸ relacionados con labores agrícolas, razón por la cual la representación de constelaciones no puede explicar más al *carro* visconteo, aunque el grabado del Sol en *Imagine degli dei delli antichi* de Cartari presenta igualmente, al par de caballos que guían a una mujer.

El *carro* es tal vez la carta que más se asemeja a los triunfos de Petrarca por la presencia de un carro triunfal. Las mujeres no llevan las riendas de los caballos, y van sentadas como en un paseo. Las dos muestran una gran tranquilidad.

Vitali considera que el tarot es un juego espiritual de contenido ético y moralizante basado en los triunfos de Petrarca, donde el poeta describe las fuerzas que

¹⁶⁴ *Phaenomena* de Arato, Italia, s. XV. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.

¹⁶⁵ En el *triumfo de Castidad* de Petrarca, las bridas y las espuelas eran interpretados como atributos de la templanza, sin embargo, este *carro* no las tiene. Anne Rolet, "Achille Bocchi's *Symbolicae Quaestiones*", *Mundus Emblematicus Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Karl Enekel, Arnoud Visser, Thurnhout, Brepols, 2003, vol. IV, p.122

¹⁶⁶ 41600 45R, s.XII. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.

¹⁶⁷ Guido Bonatti, *Liber astronomicus*, Italia, 1490. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.

¹⁶⁸ Miguel Escoto, *De imaginibus caelo*, s. XV. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.

gobiernan a los hombres según un valor jerárquico: triunfa primero el amor, el cual debe ser vencido por la castidad (y la razón), dando luego lugar a la muerte y luego a la fama; sin embargo nada puede hacer ésta con el tiempo, ni éste con la eternidad, que es la divinidad.¹⁶⁹ En este orden jerárquico, Vitali considera que los instintos humanos deben ser mitigados y que esto representa el orden de los triunfos, así la templanza vencería al *amor*, y la *fuerza* al deseo de poder representado por el *carro*.¹⁷⁰

La Fama

El símbolo XLII en la lámina 90 del ciclo *Symbolicarum quaestionum de universo genere* de Achille Bocchi de 1574¹⁷¹ lleva por título la sentencia de Séneca “Virtutis umbra gloria.”¹⁷² Esta alegoría, aunque alrededor de cien años de distancia con el tarot, puede brindar luz sobre el significado del motivo del triunfo. En el grabado se ve representada a la Gloria en un hombre con yelmo y espada quien carga con la mano izquierda una esfera del tamaño de su palma mientras una mujer alada, la Victoria, lo cubre con un portaestandarte que en la cima porta un sombrero, flechas, libros y tela suelta (Imagen 9). Esta mujer es la fama o gloria, como fin al que se llega a través de una auténtica diligencia.

¹⁶⁹ Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 11

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 12

¹⁷¹ Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Bologna, 1574, p. 120

¹⁷² Séneca, *Epistolas Morales a Lucio*, Madrid, Gredos, 1986, 79.13.



Imagen 9. *Virtutis umbra gloria.*
 Instituto Warburg, colección fotográfica

En el *carro* del mazo Visconti di Modrone, se puede observar otra una figura además de las anteriormente descritas. Es un joven que monta su propio caballo blanco

(se puede ver la punta de su pie en el estribo). Él no va ricamente vestido, pero, al tomar con la mano derecha una esfera del tamaño de su palma, intenta imitar a la mujer, quien con su mano derecha, carga un gran escudo. El joven mira con atención a la mujer del *carro*, y de igual forma, su caballo mira al caballo de la mujer y empareja su marcha con la de éste. Por estas razones, considero que el *carro* es triunfal y representa el ideal que se alcanza luego de gran empeño y adiestramiento, tomando prestadas las palabras de Ascari: “Luego de todo su itinerario espiritual el discípulo busca adquirir la *virtud* que debe operar la transformación en él.”¹⁷³

La palabra con la que en 1582 Alciato se refería al *carro* en el *ludis nostri temporis* es “fama.”¹⁷⁴

El triunfo del *colgado*

Para referirse a este triunfo según el *ludus triumphorum* del *Quattrocento*, Giordano Berti lo nombra como el “traidor,”¹⁷⁵ Senftleben en 1630 se refiere a él como el “ahorcado.”¹⁷⁶

El triunfo representa a un hombre sencillamente vestido colgado de cabeza.
(Imagen 10)

Ya se había mencionado la recopilación que hace Vettius Valens en su *Anthologiarum libri* de la influencia planetaria en la vida de los hombres y la descripción de las cualidades que sus “hijos” habrían de tener.¹⁷⁷

¹⁷³ Andrea Ascari e Monica Canducci, “Ipotesi sull’origine di un nome”, Ascari, *et. al.*, *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997, p.73

¹⁷⁴ Andrea Alciati, *Opera Omnia*, citado en Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 11

¹⁷⁵ Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.11

¹⁷⁶ Steele, *Op. Cit.*, p. 7

Las características de los hijos de los planetas surgieron de analogías entre las cualidades de los planetas y los hombres, y se relacionaron con la fisiognomía y la caracterología. De ahí que, por ejemplo, entre los hijos de Saturno se incluyeran los rudos, los mezquinos, abatidos, amargosos, egoístas, avaros, calumniadores y los melancólicos.¹⁷⁸

En especial la codicia y el acaparamiento de dinero de los hijos de Saturno los predisponía a profesiones como la de recaudadores o cobradores, aunque también podían ser ladrones.¹⁷⁹

¹⁷⁷ “La influencia era más fuerte en ascendente y más débil en descendente. Cada planeta tenía lo que es conocido como *casa* en una o en dos constelaciones. (...) la ciencia astrológica asignaba a cada planeta un número de cualidades basadas mas o menos en los supuestos atributos de las divinidades antiguas (...) se suponía que los planetas eran amigables u hostiles entre ellos mismos, y podían ser afectados ya favorablemente, ya hostilmente por su proximidad (...). Pero la influencia de los planetas era ejercida más notablemente sobre los mortales, que nacían al tiempo de la ascendencia del planeta. Éstos eran nativos, o hijos del planeta; su carácter, y los objetivos a los que se inclinaban, estaban determinados por sus atributos.” Lippman, *Op., Cit*, p. 1

¹⁷⁸ Klibansky, *Op. Cit.*, p.153 Firmico asegura que en la novena casa produce geómetras, magos y adivinos. *Ibid.*, p. 160

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.154



Imagen 10. *El colgado*
Tarot Visconti-Sforza (facsimil)

En el manuscrito de los hijos de los Saturno¹⁸⁰ (Imagen 11) se presenta un colgado en el centro y al resto de los hijos de Saturno desarrollando sus profesiones. El círculo que los circunscribe enumera las doce casas. Cada casa tiene a su vez marcas que van de cinco en cinco hasta el treinta, como si marcaran grados.¹⁸¹ Existe un segundo círculo que encierra a este primero y en él se encuentran los nombres de las constelaciones zodiacales. Las pequeñas divisiones de cinco en cinco hasta treinta se vuelven a repetir aunque no coinciden con los del primer círculo. Del círculo central sale en diagonal hacia la tercera casa y el signo de Acuario una línea que conlleva un pequeño círculo. Debajo y fuera de la esfera se encuentran dos hombres alados que tocan el círculo, uno a la altura de la casa novena y el otro entre la onceava y la doceava. En la parte superior también fuera del círculo, se encuentra del lado izquierdo un hombre que carga una bolsa, probablemente de dinero; enfrente de él, del lado opuesto del círculo, se encuentra otro hombre parado frente a una mesa donde tiene monedas, ambos se tocan la cabeza en señal de preocupación.

¹⁸⁰ *Planetenkinder, Saturn*, Photographic Collection, The Warburg Institute (P. S.)

¹⁸¹ A la manera de carta astral actual. La carta astral es un mapa circular del cielo en el momento del nacimiento de una persona, incluye la representación de los astros aunque no se encuentren en el firmamento en ese momento. La estructura del mapa representa el cosmos, donde el círculo del centro es la Tierra, y el círculo que lo circunscribe es el firmamento, que contiene los planetas. Éste está dividido por 12 secciones de 30 grados cada uno (sumando el total de los 360 grados del círculo). Los espacios están enumerados del uno al doce y representan doce casas que refieren las diversas esferas de la vida cotidiana. Luego se encuentra un tercer círculo, también dividido en 12 apartados, de 30 grados. A cada apartado le corresponde un signo zodiacal. En la realización de la carta astral personal, se ubican los planetas en el mapa así como se encontraban en el firmamento al momento del nacimiento –si Venus se encontraban en la constelación de Aries o Marte en la de Sagitario-. Igualmente, a partir de la hora de nacimiento se establece el propio ascendente y descendente del individuo, bajo la regla de que el sol amanece a las 6am sobre el signo donde se encuentre el sol. A partir de este dato, el día se divide entre los 12 signos, y así cada signo rige sobre dos horas. El ascendente es el signo zodiacal que rige la hora de nacimiento de la persona, y así, en el círculo de las esferas de la vida cotidiana, ese apartado es denominado primera casa. El orden de las casas es sucesivo hacia la derecha.

Imagen 11. *Hijos de Saturno*
 Instituto Warburg, colección fotográfica



Abb. 21. Planetenkinder, Saturn.
 Erfurter Handschrift.

Podría considerarse, por la línea que parte del centro en dirección de Acuario, que el P.S. es una carta astral donde la persona nació bajo el signo de Acuario y su ascendente fue Sagitario. Si el P.S. fuera en efecto una carta astral, las representaciones de las personas, dispuestas en el círculo podrían significar las diversas actitudes resultado de la influencia de los astros sobre los diversos ámbitos de la vida privada, aunque haría falta la representación planetaria dentro del círculo. Por otra parte, puede ser que la imagen sea un recurso para ejemplificar a los hijos de Saturno.

En el códice estense *De Sphera* del siglo XV, se encuentra una miniatura que representa: a Saturno, con un hombre viejo y encorvado que toma una hoz; al lado derecho, al signo de Acuario, con un joven que vierte agua de un cántaro; y en el lado opuesto, al signo de Capricornio, con una cabra; además de una plaza donde se representan a sus hijos.¹⁸² Según el texto que acompaña el grabado de Saturno perteneciente a la serie de los hijos de los planetas de Finiguera, Saturno tiene dos casas, Capricornio de día y Acuario de noche.¹⁸³ Estos datos ayudan a identificar al personaje del manuscrito, nacido bajo el signo zodiacal de Acuario, como hijo de Saturno.

¹⁸² Il “*De Sphacera*” estense, e l’ iconografia astrologica, Sergio Samec Ludovici, Milan, Aldo Martello Editore, 1958, p. 27

¹⁸³ Saxl retoma: “Saturn est masculinus, septimo celo positus, frigidus, siccus, accidentaliter tamen humidus et terreus, melancolicus, plumbeus, obscurus, amans vestes nigras, tenax, religiosus, agricultor. Habens in metallis plumbum. Eius est dies sabbati cum prima hora, 8^a, 15, et 22, et nox Mercurii. Amicum habet Martem, inimicum solem. Duo habet habitacula: Capricornium de die, Aquarium de nocte. Vita sua seu exaltacio est Libra, Mors seu humiliatio ipsius est Aries. Et vadit 12 signa in 30 annis et parum plus de quo sol(it)us <<corr. Solite>> non curatur, initio sumpto a Capricornio. In duobus annis et dimidio siue in 30 lunationes <sic> vadit unum signum, in mense unum gradum, in uno die duo minuta, in hora 5 secunda. Et postea revertitur ad principium.” Fritz Saxl, “*The finiguera planets*,” *Journal of the Warburg Institute*, London, 1938, 2, p.73

El *De Sphaera* estense menciona que Saturno produce reyes, asesinos, villanos y pastores.¹⁸⁴

Es probable que el hombre colgado por el cuello representado en el centro del manuscrito de los hijos de los planetas, se refiera a un villano.

Vitali explica cómo la pena por traición en el siglo XV era ser colgado por un pie, pues la traición era considerada un grave delito. Como ejemplo marca el testimonio escrito en el diario de Iacopo Rainieri, sobre la noticia de que el 21 de marzo de 1532 en Bologna, dos “traidores a la patria” fueron colgados de un pie por haber enseñado el arte de hilar la seda en la ciudad de Vicenza, creando así una competencia que podía ser dañina para el comercio ciudadano.¹⁸⁵ También según el caso narrado por Muratori en su *Annali d'Italia*, en 1412 el antipapa Giovanni XXIII condenó a Muzio Attendolo Sforza por doce traiciones, haciendo pintar una imagen del Sforza colgado de un pie en todas las puertas de Roma.¹⁸⁶

Vitali hace una relación entre la traiciones y el doceavo apóstol, Judas, hipótesis de la que deriva la imagen del colgado del tarot de Carlos VI, donde el personaje tiene en una mano un saco de monedas.¹⁸⁷ (Imagen 12)

El *colgado* del Visconti-Sforza no tiene bolsas de dinero, pero sí tiene las manos escondidas.¹⁸⁸

¹⁸⁴ “Saturno huomini tardi et rei produce/Rubbaduri et buxiardi et assasini/ Villani et vili et senza alcuna luce/ Pastori et zoppi et simili meschini.” *Il manoscrito estense “De Sphaera,”* Umberto Orlandini, Modena, Società Tipografica Modenese, 1914, p. 8

¹⁸⁵ Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁸⁶ *Annali d'Italia*, Ludocivo Antonio Muratori, Roma, Appresso gli eredi Barbiellini mercanti di libri a Pasquino, 1745, p. 62; por otra parte Nicola Ratti en su *Della Famiglia Sforza* dice que Sforza tuvo una buena relación con el papa. Vitali, *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 21.

Imagen 12. *El Colgado*
Tarot Carlos VI (facsimil)



¹⁸⁸ El personaje del triunfo está colgado de un tobillo. Esto también podría estar relacionado con las partes del cuerpo sobre las que Acuario tiene influencia: “De entre los miembros son de Acuario las piernas hasta los tobillos y su nervio; de colores el verde, el negruzco, el pardo y el amarillo; de sabores el dulce; de lugares los sitios de aguas corrientes y los mares, y los sitios en que se vende vino; de gemas el cristal y similares; de plantas los árboles-altos; y de animales el ser humano y todo animal con mala figura y aspecto desagradable, por ejemplo los espíritus que se manifiestan en los genios y demonios.” Maslama Ben Ahmad, *Op. Cit.*, Libro III, Cap II, p.160

En la capilla Bolognini, hecha probablemente entre 1400-1420, también llamada de los magos, se representa de un lado, el infierno con los colgados penando, y del otro lado, el viaje de los magos. De ahí que Vitali haga un análisis del término idolatría haciéndolo derivar del griego *eidololàtres*, compuesto por *éidolon*, imaginar y por *làtron*, siervo, de tal forma que los frescos se entiendan como que los idólatras, cultores de imágenes de falsos dioses, son forzados a observar eternamente la imagen de su propia culpa, representada en el colgado.¹⁸⁹ En este caso y en este sentido, la idolatría por desconocer a Dios, se vuelve la máxima expresión de la traición.¹⁹⁰

El triunfo del Mago

Si la falta del *colgado* fue la idolatría, el origen puede estar en el *magos*. Éste triunfo es nombrado como *bagattella* en el siglo XV¹⁹¹ y como *giocoliere* en el siglo XVI¹⁹² (Imagen 13).

Era llamado el “jugador” porque representa a un hombre al lado de una mesa, con los utensilios necesarios para los juegos de cubilete. También era llamado “bagatela” porque como prestidigitador, engañaba a la vista con la manipulación de su utilería, logrando muchas veces, la pérdida de dinero del espectador. Como juego de azar, estaba prohibido por la Iglesia.¹⁹³

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 22.

¹⁹⁰ *Ibid*.

¹⁹¹ Steele, *Op. Cit.*, p.2

¹⁹² Berti, Marsili, *Op. Cit.*, p.11

¹⁹³ Steele, *Op. Cit.*, p. 2



Imagen 13. *El Mago*
Tarot Visconti-Sforza (facsímil)

En los grabados de los hijos de Venus se representa a un prestidigitador. Tiene en su mesita los elementos para realizar su acto performativo. (Imagen 14, 15). La luna imprime en sus hijos sus cualidades intelectuales sobre la geometría y la aritmética

sobre todo, destinadas a la navegación, así como la nigromancia, la medicina y la investigación de las cosas de los antiguos, como los ídolos y los talismanes.¹⁹⁴

El mago es representado como prestidigitador que engaña por su rápido movimiento de manos, creando imágenes que atentan contra la realidad establecida. En analogía, el fabricante de talismanes, a fin de atraer la influencia astral, atenta también contra el curso establecido. El mago se convierte en aquella persona que al crear imágenes tiende un puente entre la suposición normal de la existencia y la esfera de las posibilidades.

Paolo Rossi, analizando el papel práctico de la magia en el renacimiento italiano, considera que el mago es el hombre consciente de las capacidades de la magia natural, la cual aplica las empíricamente comprobadas potencias naturales a fines prácticos.¹⁹⁵

¹⁹⁴ “Luna est que recipit virtutes planetarum et infundit eas in mundo, et est minera virtutis naturlis. Et habet aspectum ad geometriam et arismetricam, et in concursibus aquarum pondere et mensura, et altas sciencias, nigromanciam et phisicam et petitiones earum et rerum antiquarum (...)et ex legibus idola orantes et ymagines; et ex metallis argentum et ea que corpora alba habent. *Picatrix, Op. Cit.*, Libro III. Cap. 2, p.9

¹⁹⁵ “L’ amore per il sapere (di carica analoga a quello insegnato nel *Convito* platónico) lo porta a innamorarsi dell’idea che solo tramite la conoscenza sia possibile romperé il cerchio dell’ineluttabile destino, il quale fissato nelle leggi di natura e scritto indelebilmente nei cieli, ha negli astri suoi messaggeri e garanti. Al mago, l’unico uomo degno di ese tale (secondo un not passo di *Picatrix*) è dato di seguirre quell’impressionante intrinco di fili che congiungono la terra e il cielo al fine di ricostruire l’immenso ologramma in grado di rappresentare con tutto ciò che è presente nel mondo sublunare la fedele ricostruzione dell’originale struttura paradigmática del mondo. E questo grandioso sistema di conoscenza del mondo naturale non è destinato a rimanere solo uno svago dell’intelligenza ma porta con sé la pars practica: la magia <<*Magicam operari aliud non est quam maritare mundum*>> dice il Pico nella famosissima XIII *Conclusionem Magicam*, ribadendo poi nell’*Apologia* il fatto che il ministro di questo matrimonio tra la terra e il cielo opera <<*actuando vel uniendo virtutes naturales*>>. Si trata della continuazione dell’opera demiurgica che il Pimandro affida a Trismegisto dopo che questi è <<*stato investito dei poteri, istrutto sulla natura del tutto e reso partecipe della visione suprema*>>.” Paolo Aldo Rossi, “Il <<Gioco>> dei tarocchi fra <<eremitismo>> e <<Teatro della memoria>>”, Ascari, et al., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997, p.56 Kieckhefer ofrece una forma de diferenciar la magia natural de la

Imagen 14. *Los hijos de Venus*
Instituto Warburg, colección fotográfica



demoniaca, “Natural magic was always, in some quarters, a suspect category, and understandably so: it’s mechanisms remained unclear, and its claims not empirical confirmation were perhaps even by medieval standards nor impressive. Demonic magic, in contrast, was a straightforward notion, and its efficacy was easy for virtually all medieval people to believe.” Kieckheffe, *Op. Cit.*, p. 12. La necromancia muchas veces se asimiló como la práctica de invocar a un demonio, o al espíritu de un muerto para llevar a cabo algún fin o recibir un augurio.

Imagen 15. *Prestidigitador hijo de Venus,*
Instituto Warburg, colección fotográfica



Generalmente este tipo de potencias naturales estaban relacionadas con la influencia de los astros en la vida del hombre, generando grandes polémicas entre los renacentistas, grandes católicos, quienes intentaron no sólo aprovechar su funcionalidad,¹⁹⁶ sino también explicar en un sentido filosófico la coexistencia tanto de las fuerzas naturales en el hombre, como su libre arbitrio frente a los designios divinos.¹⁹⁷

La magia en la fe cristiana sólo es aceptada bajo el nombre de milagro, y en la Biblia la ejercen Moisés y Jesús. Toda otra práctica de magia está condenada por ser considerada hechicería o adivinación.

Sin embargo, en el Salmo 58, *Clamor de justicia*, el fiel pide a Dios justicia en contra de los poderosos malintencionados que causan violencia. Según el Salmo, éstos malvados están “pervertidos desde el vientre y son como víboras venenosas que se hacen las sordas para no oír la música del mago, del experto en encantamientos.”¹⁹⁸

La cita anterior sugiere la relación de la música con la armonía; el mago como productor de la misma sería el responsable de encantar al malvado encaminándolo al bien. En este sentido, la figura del mago se presenta como buena en tanto que por medio

¹⁹⁶ Como anteriormente explotado en *quadrivium* y cuyas finalidades prácticas se encuentran en tratados médicos, como el Ms 0.1.20, Francia, s. XIII, Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.

y en la obra de Alberto Magno. Albertus Magnus, *Le Liber de virtutibus herbarum, lapidum et animalium*, Isabelle Draelants, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007.

¹⁹⁷ Entre los primeros italianos: Marsilio Ficino, *Lettere*, Sebastiano Gentile, Firenze, L.S. Olschki, 2010. Aunque Ficino no pudo rebatir las acusaciones de nigromancia realizadas por Savonarola. Girolamo Savonarola, *Contro gli astrologi*, Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000. También Pico della Mirandola en: Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusioni ermetiche, magiche e orfiche*, Paolo Edoardo Fornaciari, Milano, Mimesis, 2003; y Giovanni Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1946.

¹⁹⁸ Salmo 58:5

de la música –y de sus sortilegios-, rompe el esquema del vicio elevando al malo a un estado de bondad, aunque en el ejemplo pasado, el mago es incapaz de transformar el grado de maledicencia de los poderosos.

Durante la edad media, como se señaló anteriormente, se consideraba que los ermitaños eran santos con dones teúrgicos.¹⁹⁹

Sin embargo, los elementos que tiene en su mesa el mago no se limitan sólo a una pelota y a un cubilete. En una copia del *Liber Introductorius*, de Miguel Escoto, de la segunda mitad del siglo XIV,²⁰⁰ se representa a Saturno, Júpiter, Marte, Venus y Mercurio.

En la mesa de Júpiter aparecen tres de los cuatro tipos de elementos presentes en la mesa del triunfo del *magus* (Imagen 16). El texto que enmarca la imagen describe la influencia benigna que Júpiter tiene sobre sus hijos.²⁰¹

Entre la descripción de su simbología poca mención hace de los elementos de la mesa, sin embargo, el texto habla de una *virga*, cuya traducción, como adecuadamente aparece representada en el manuscrito es una ramilla, aunque también puede ser una

¹⁹⁹ Rosweyde, *Op. Cit.* Existe además una relación entre santidad, ayuno y limpieza con la realización de ritos mágicos. *Picatrix, Op.Cit.*, Libro II, Cap. XII, p.53. También se han encontrado textos mágicos en manuscritos del alto clero, aunque ellos no formaban parte de los ermitaños. Kieckheffe, *Op. Cit.*, p. 4.

²⁰⁰ Miguel Escoto, *Liber Introductorius*, s. XIV, Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.

²⁰¹ “Aquí Júpiter quien fija el buen augurio que tienen los nacidos bajo su tránsito. Él por su birreta indica la buena fortuna, fama, esperanza y paz. Júpiter busca un buen estatus, siempre es una influencia noble. La ramilla indica también dignidad (mérito, prestigio) y mucha habilidad para ser el jefe de las personas. Causa guerra cruel y destructora. Indica, al mirar a la derecha, que escoge juicios hacia el bien. Los guantes que tiene en la mano indican la consolación del vino. La bolsa (de reserva) indica riqueza temporal que siempre tienen los nacidos bajo la indefectible estrella. Entre los que no caen (...) y que son de aspecto amable (atractivo) a toda persona en cada etapa de su vida hasta el momento en que esta se extingue.” *Ibid.*

varilla un bastón o una asta. Regresando al triunfo del *magus* es posible observar cómo sostiene una vara con la mano izquierda.²⁰²

Imagen 16. Júpiter.

Instituto Warburg, colección fotográfica



²⁰² La misma observación puede hacerse incluso con el triunfo del *carro*, y el *ermitaño*.

Los mismos elementos aparecen en el grabado de Bocchi *symbolon* 148 (Imagen 17), que lleva por título la máxima de Horacio *Sperne voluptates: nocet empta dolore voluptas*.²⁰³ El *symbolon* incluye un grabado donde se representa una mesa con varios comensales departiendo. En el centro de la misma, se representa un mazo, una daga y un plato de contenido irreconocible –parecido al presente en el triunfo del mago-.²⁰⁴

El texto de Horacio es un llamado a gobernar el corazón usando la razón, así como dominar y reprimir los apetitos y los deseos.

El grabado de Filemón y Baucis, basado en las Metamorfosis de Ovidio, Amsterdam, 1702 (Imagen 18) ejemplificando el acto de hospitalidad que realizó el par para con los dioses Zeus y Mercurio disfrazados de mendigos, ilustra en la mesa la comida, unos pocos vegetales, un cuchillo, un par de pedazos de tela y una figura rectangular.

²⁰³ *Eclogae Horatianae, Pars II. Sermones Prope Omnes Continens, addita est Familiaris Interpretatio Orellii*, Thomas Kerchever Arnold, M.A, Londini, Veneunt Apud J.G.F.&J. Rivington, 1843, p.50

²⁰⁴ El *symbolon* es un signo icónico que refiere a la noción de hieroglíficos, como eran vistos en el Renacimiento, es decir, como signo sagrado cuya interpretación requiere conocimiento esotérico específico. Los *symbolons* están compuestos por una *quaestio* que le da nombre; un epigrama que describe al objeto y a sus características enigmáticas; y un grabado. El grabado es una ilustración y explota estrictamente la narrativa o los elementos icónicos del texto: el objeto simbólico, la alegoría y el elemento comparativo de la metáfora, aunque la inclusión de los elementos icónicos es selectiva. A veces el grabado también presenta interpretaciones de los textos, por lo que para dilucidar el significado de los *symbolon* se requiere un amplio conocimiento en la antigüedad clásica, la psicología y la cultura de la época, que constituyen las fuentes que Bocchi juxtapone. Rolet, *Op. Cit.*, p. 115

CCXLVIII

LIB. III.

SPERNE VOLVPTATES
NOCET EMPTA DOLORE VOLVPTAS.

Symb. CXVIII.



Imagen 17. Symbolon 118.
Instituto Warburg, colección fotográfica



Imagen 18. Filemón y Baucis
 Instituto Warburg, colección fotográfica

Thomas Willard explica cómo Ovidio, poeta del amor y la transformación, fue utilizado como base de interpretación alquímica²⁰⁵ desde el medioevo, en tanto que tradicionalmente los metales obtenían los nombres de diversos dioses.²⁰⁶ Cabe recordar en este punto la acepción neoplatónica de los planetas como *daemones* que tienen poder

²⁰⁵ Sobre etimología griega del término alquimia y primera referencia al término. Charles Burnett, "The astrologer's assay of the alchemist: Early references to alchemy in arabic and latin texts," *Magic and Divinatio in the Middle Ages. Texts and Techniques un the Islamic and Christian Worlds*, Norfolk, Variorum, 1996, p.104

²⁰⁶ Thomas Willard, "The metamorphosis of Metals: Ovid and the Alchemists," *Metamorphosis The changignn face of Ovid in Medieval and Earluhy Modern Europe*, Konrad Eisenbichler, Toronto, Victoria University in the University of Toronto, 2007.

sobre los elementos que se consideran creados por ellos, y de ahí la posibilidad de la magia talismánica, es decir, de obtener ayuda de algún *daemon* a través de invocaciones y talismanes hechos con el mineral sobre el que el *daemon* ejerce poder.²⁰⁷ El doble aspecto de los planetas, sensible e inteligible, se transmite también a su creación,²⁰⁸ de tal forma que la práctica de la alquimia no se limitaba a la naturaleza sensible, sino también a la espiritual.²⁰⁹

²⁰⁷ Aristoteles autem ait quod unusquisque sapiens haber virtutem propriam sibi a spiritibus altis infusam, quibus potenciis clausure sensus et intellectus aperiuntur et sciencie patefiunt. Et hec virtus cum virtute planete dominantis in radice nativitatis coniungitur, que virtus suc secum concreata ipsum roborat et sibi dar intellectum. Sapientes quidem antiquiti et reges hoc opus facere solebant et hac oracione cum quatuor nominibus supradictis orabant, quibus se iuvabant in suis scienciis et intellectibus et augmentacionibus suorum negociorum et rerum, et ex istis se tuebantur ab insidiis inimicorum, et multa alia faciebant.

Qui eciam Aristoteles dixit quod primus qui fuit cum ymaginibus operatus et cui spiritus primo apparuere fuit Capaphzebiz .. Et iste fuit qui primo magicam artem invenit; et spiritus primitus apparuere eidem mirabiia facientes, et panderunt naturam completam contra sciencias, et ipsum nature secreta e scienciarum intelligere fecerunt. Et spiritus familiaris ait sic: Me tecum teneas, nec me alicui reveles nisi me vocanti et in meo nomine sacrificia facienti; qui sapiens erat ex spiritibus operatus, et suis potenciis necnon et operibus in suis actibus se iuvabat. Et ab hoc sapiente Caraphzebiz usque ad alium sapientem nominatum Amenus (qui Amenus fuit secundus in spiritibus et magicis operibus operatus) fluxerunt anni 1260. Qui sapiens in sua doctrina taliter admonebat, quod quilibet sapiens volens in mágica operari et sibi ipsi viribus spiritum serviré omnia sollicita et omnes alias sciencias preter istam a se debet penitus amputare propter quod omnes sensus et intellectus et cogitaciones que circa aliquid strictus versantur poterit faciliter acquirere; et cum huic magice science multum cogitaciones assidue congruant, oportet operantem per ipsam non ese circa aliqua alia involutum. *Picatrix, Op. Cit.*, Libro III, Cap. VI, 3, p.111

²⁰⁸ Por ejemplo: “Saturno es fuente (...) de las gémas el ónice, la piedra negra y el imán; de los minerales, el plomo, el hierro y todos los de color negro y olor a podrido(...). Júpiter (...) De los minerales son suyos el escaño y el cinc; de las plantas el nogal, el almendro, (...); Marte (...) de los oficios la forja del hierro, el trabajo con fuego y las cosas de la guerra y el latrocinio (...) de las gemas la cornalina y todas las piedras rojo oscuro; de los minerales el arsénico, el fósforo, el petróleo, el cristal y el cobre rojo.” *Ibid.*, Tratado III, Libro I, p. 150-153

²⁰⁹ Respecto a la adopción cristiana de la alquimia, Burckhardt dice: Cabe preguntarse cómo pudo la alquimia con toda su carga de mitología, ser aceptada por las religiones monoteístas: cristianismo, judaísmo e islamismo. La explicación debe buscarse en que las ideas cosmológicas propias de la alquimia, que se refieren tanto a la naturaleza externa, metálica o simplemente mineral, como a la naturaleza interna o del alma,

Durante el siglo XIII los alquimistas fueron aquellos hombres dedicados al trabajo de los metales, especializados en el tratamiento de las sustancias químicas,²¹⁰ sobre la destilación y sobre todo, la transformación de las cosas.²¹¹

Bovilus describe a la alquimia como: *rationum vel causarum investigatio*, como estudiosos del fundamento teórico de la filosofía natural, la cual tomaría sus bases en Avicena, quien leería a Aristóteles a través de la traducción que hizo Alfredo el inglés alrededor del 1200.²¹²

A decir de Burckhardt, la alquimia, aprehendida desde una aproximación cristiana, identificaría en la piedra filosofal que puede convertir los metales ordinarios

estaban ligadas de manera orgánica a la antigua metalurgia, por lo que este fondo espiritual fue aceptado simplemente como un conocimiento de la naturaleza (*physis*) en el más amplio sentido de la palabra, junto con las técnicas del oficio, de forma semejante a como el cristianismo y el islamismo incorporaron a su mundo espiritual el legado pitagórico que encerraban la música y la arquitectura. Titus Burckhardt, *Alquimia, significado e imagen del mundo*, Ana María de la Fuente, Barcelona, Ediciones Paidós, 2004, p.6. Para el tránsito de la alquimia desde la antigüedad clásica, al mundo romano cristiano, al musulmán y hasta el Renacimiento cf. *Ibid.*

²¹⁰ Por Bovilus se sabe que para mediados del siglo XIII, los alquimistas eran artífices especializados en profesiones como el trabajo mineral y la medicina, lo cual detalla en su *Speculum naturale*. Al principio de su capítulo *De operatione vermilionis et cinabri et auricalci* menciona que estos trabajadores de la alquimia deben ser descritos porque tratan el cambio de las cosas “*porpter rerum transmutatione.*” Barbara Obrist “Die Alchemy in der mitteralterlichen Gesellschaft”, *Wolfenbütteler Forschungen, die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Christoph Meinel, Wiesbaden, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1986, p.42

²¹¹ Durante la temprana edad media circuló un manual que incluía recetas alquímicas de fuentes griegas conocido como el *Mappae clavicula*, Burnett, *Op. Cit.*, p.105. El primer texto alquímico latino es el *Liber Morieni* de Robert de Chester en 1144 *Ibid.*, p. 104. Luego apareció el *Pretiosa margarita novella*, el cual compilaba manuscritos alquímicos datables desde 1330. Éste fue impreso en 1546 en Venecia. Willard, *Op. Cit.*, p.152. Hugo de Santalla es el traductor de la *Tabula smaragdina* de Hermes Trismegisto. El misterioso texto había sido considerado como clave para el esoterismo alquímico y es la culminación de la revelación hermética en el *Secretos de la naturaleza* de Pseudo-Apolonio, el cual Hugo tradujo del árabe. Burnett, *Op. Cit.*, p.105.

²¹² *Ibid.* Obrist considera que el hecho de que el hombre se esfuerce por alcanzar un conocimiento teórico base para la conversión de los cuerpos significa que este hecho había alcanzado el estatus de verdad. Obrist, *Op. Cit.*, p.45

en oro o plata con la representación de Cristo “y su obtención por medio del <<fuego que no quema>> del azufre y del <<agua consistente>> del mercurio simboliza el nacimiento del Cristo.”²¹³

Los cuatro elementos ilustrados sobre la mesa del mago –el vaso, el cuchillo, los dos cubos y la masa blanca con forma de plumas- podrían ser los cuatro elementos, agua, fuego, tierra y aire como componentes del espíritu de la naturaleza perfecta.

En el *Picatrix* se menciona el proceso de invocación de la naturaleza perfecta, como espíritu. Se le debe llamar por su nombre, que es el de los cuatro elementos de la naturaleza: Meegus, Betzahuech, Vacdez y Nufeneguediz. Luego menciona una receta donde se deben mezclar varios elementos con vino, el cual debe verter en cuatro cántaros y colocarlos en las cuatro direcciones de la mesa.²¹⁴

La labor del mago como aquella de crear imágenes que engañen y perturben la realidad se asemeja a la labor del alquimista, que transforma la materia en la búsqueda de alterar su realidad.

Representaciones astrológicas

La exposición de los triunfos se hizo a partir de las representaciones estelares de los hijos de los planetas, basadas en el conocimiento astrológico.²¹⁵ Saxl dice que la tradición de representar a los hijos de los planetas proviene de la Roma clásica,²¹⁶ de

²¹³ Burckhardt, *Alquimia, Op. Cit.*, p.7

²¹⁴ *Picatrix, Op. Cit.*, Libro III, Cap. VI, p.1.

²¹⁵ “las pinturas de los hijos de los planetas” se constituyeron en un género de pinturas decorativas, de acuerdo con la simbología de la tradición astrológica de ilustrar en copiosas alegorías las influencias de los movimientos planetarios sobre la vida de los hombres. Lippman, *Op. Cit.*, p.1.

²¹⁶ Para estudiar la producción del medio oriente utiliza el manuscrito de la cosmografía de Kazwini, a través de las copias más antiguas que han perdurado. La copia ilustrada más antigua que nos ha llegado de esta obra es el *Monac. Arab.* 464,

donde se extiende al resto de Europa, Bagdad, Turquía y que luego emprendió un viaje de regreso, desde el medio oriente a Europa.²¹⁷

Los ejemplos que da para esta afirmación son los frescos de Padua, que tienen escenas del zodiaco ya para el siglo XIV.²¹⁸

Dice Saxl que el estilo de representar a los hijos de los planetas en forma de compendio llegó de Oriente pues cada planeta tenía un determinado número de oficios (siete). Estas personificaciones luego fueron europeizadas y se expresaron en

escrito en Damasco en 1366. En este códice se encuentran en las fojas 10r -17r. Los manuscritos iluminados de la cosmografía de Kaswîni y su traducción al persa muestran que había una conformidad con los tipos de representaciones de los planetas. Por esto y porque en este manuscrito no hay trabajos con compás y líneas, sino claramente se encuentran escenas de vida. Eso le hace pensar a Saxl que el manuscrito de la cosmografía de Kazwîni no fue la primera en concebir el diseño, sino que ya para este tiempo eran un modelo convencional. Fritz Saxl, "Probleme der Planetenkinderbilder," *Kunstchronik und kunstmarkt*, Berlin, Viena, 26 september, 1919, No. 48, p. 1026

²¹⁷ A partir del siglo XII, España y Sicilia fueron dos importantes centros de esta difusión.

²¹⁸ El Palazzo de la Ragione en el centro de Padua, fue el punto de encuentro de la vida privada y civil del siglo XII y XIII. Dentro sus paredes se administraba la justicia y se llevaba a cabo el comercio. Construido alrededor de 1218 y decorado alrededor de 1306 con un ciclo de frescos de Giotto que se extiende a lo largo de 600 metros. Su descripción: "Une lapide ricorda come la concezione del ciclo affrescato si rifacesse alle teorie di Pietro d'Abano (...). Gli affreschi sono articolati in uno schema di due ordini concettualmente interdipendenti tra di loro. Il primo ordine, quello superiore, descrive le immagini del cielo astronomico; il secondo ordine, invece, quello inferiore descrive le caratteristiche delle influenze che da tali immagini derivano nella vita dell'uomo. Nel primo ordine del ciclo zodiacale sono rappresentati tre elementi. Il primo è la rappresentazione delle figure del Firmamento o delle Costellazioni maggiori, 36 in tutto (...) scandite dal moto apparente del sole durante l'anno (anno Sidereo). Il secondo elemento è la descrizione della raffigurazioni del mese secondo le figure dei Segni, in tutto dodici. Il terzo elemento è la descrizione delle figure che rappresentano il Giorno, determinato dalla posizione dell'astro più lucente della costellazione propria di ogni segno fissato sull'ora (Ora) di Mezzogiorno secondo la particolare teoria astrologica dell'Ascendente: l'Ascendente, secondo una concezione medievale è dato, per nascite diurne o notturne, dalla posizione o grado del cielo al Mezzogiorno o alla Mezzanotte di ogni giorno del mese e quindi dell'anno. Graziella Vescovini, *L'uomo, la terra e gli astri, Gli affreschi del Palazzo della Ragione a Padova*, Brugine, Centro Internazionale di Storia dello Spazio e del Tempo, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989.

manuscritos.²¹⁹ Lippman por su parte, considera que la producción europea de las representaciones de los hijos de los planetas se originó en Italia a mediados del siglo XV, tal vez de Florencia, desde donde se extendió pasó a los Países Bajos y a Alemania, preservando sus características a través de la primera mitad del siglo dieciséis.²²⁰

Las representaciones de los dioses durante la edad media se encuentran en fachadas de iglesias y catedrales, especialmente relacionadas con funciones calendáricas;²²¹ mientras que las representaciones de las constelaciones en manuscritos como salterios fue estudiado por Ewa Sniezynska-Stolot, quien observó, como Hübner, la presencia de imágenes astrológicas, simbolizadas en los *drôlerie*,²²² ya tuvieran el objetivo de representar el desarrollo espiritual del hombre o el de servir a fines mágicos como la adivinación del futuro o la práctica de exorcismos a través de la influencia astral. De cualquier manera, el desarrollo de los *drôleries* fue posible gracias a la unión de dos autoridades antiguas, la astrología y el antiguo testamento.²²³

En este contexto, los salterios de Bohemia fueron pioneros en el uso de plasmar ideas cristianas utilizando signos zodiacales.

²¹⁹ Saxl, "Probleme der Planetenkinderbilder," *Op. Cit.*, p.1016

²²⁰ Lippman, *Op. Cit.*, p.1

²²¹ Jacques Le Goff, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^o-XIII^o siècles)*, Paris, Le sycomore, 1983. Shapiro pone énfasis en la tradición oral y el papel de la instrucción del artista que realiza la obra. Meyer Shapiro, *Words and Pictures, On the literal and the symbolic in the Illustration of a Text*, Alemania, Mouton, 1983.

²²² Su probable origen es Inglaterra durante el siglo II. Boll, Saxl, Panofsky y Sez nec, consideran que los *drôlerie* sirven para expresar el concepto de universo, sin embargo, Sniezynska considera que estas imágenes son las constelaciones o las partes de ellas que acompañan los tres decanatos de cada signo, conclusión a la que llegó tomando como base a los tratados astrológicos griegos (Arato, Ptolomeo, Teucro, Atioco), los árabes (Albumasar) y el medieval (Miguel Escoto). Ewa Sniezynska-Stolot, "Christian interpretation of the zodiac in Medieval Psalters," *Umeni, Casopis, Ústavu Teorie a Dějin Umeni ceskoslovenské Akademie věd ročník XXXVII*, Praha, Academia/Nakladatelství Československé Akademie věd Praha, 1989, p. 97

²²³ *Ibid*, p. 101

Es probable que el tarot pudiera haber ejemplificado un fin similar, si hubiese sido elemento de prácticas como el nicodemismo, aunque especialmente éste fue visto en los círculos de los *spirituali* entre 1540 y 1550 en Francia, Alemania e Italia.²²⁴

En esta doctrina, las ceremonias y los sacramentos se volvían símbolos, imágenes carnales que debían ser interpretadas de manera espiritual, de tal forma que dejaban de ser sólo imágenes representacionales o alegorías.

Aquí surge nuevamente la sugerencia por una hipótesis que identifique a los triunfos del tarot con talismanes. Sin embargo, las manchas que llegan a presentar los triunfos dorados pueden deberse más que a esfugimaciones con diversos materiales orgánicos, a reacciones ácidas accidentales resultado de las condiciones históricas en que se conservaron las cartas. Para determinar este punto es necesario hacer un análisis químico de los pigmentos que determinen el grado de aleación del oro que fue usado en la elaboración de la carta, así los químicos que conforman sus pigmentos.

Las cartas no tenían nombre, sin embargo como es posible suponer, sus usuarios conocían la imagen que estaba expresando. Si, por una parte, las cartas fueron únicamente usadas para jugar, sólo hubiera sido necesaria una nomenclatura concensuada. Si por el contrario, las cartas hechas como objetos suntuosos eran utilizadas según su contenido filosófico o con algún tipo de magia que implicara

²²⁴ El nicodemismo es una doctrina de disimulo religioso que por una parte incita la gente reformada a esconder sus propias convicciones bajo prácticas simulativas para escapar de la persecución, el martirio y el exilio; y por otra parte, trata de dar soporte teológico a su actitud pragmática. Se basa en pasajes bíblicos, así como en la posición de Orígenes, usada por Erasmo respecto a la diferencia entre el exterior carnal del hombre, el *adiaphoron* estoico, y el interior espiritual del hombre. Rolet, *Op. Cit.*, p. 124

súplicas e invocaciones,²²⁵ la falta del nombre sólo puede explicarse como un medio para guiar al usuario a través de una enseñanza oral y una interpretación con significado personal. Cabe rescatar en este punto el probable único elemento de identificación que tienen las cartas, este es, la inclusión de los escudos de armas Visconti y de Saboya. Kieckhefer analiza los libros de magia de la edad media y nota que aunque los libros permanecieron anónimos aparentemente con el fin de mantener su sacralidad y poder, como objeto mágico debieron haber sido también consagrados y guardados celosamente por sus poseedores.²²⁶

Las práctica de la magia a decir de Kieckheffe, puede ser entendida desde su función y significado cultural, así como las reacciones que suscitó tanto entre sus detractores como entre los acusados. El papel de la magia se explica en referencia a la cosmovisión de la sociedad que la contiene.

En 1320 Matteo y Galeazzo Visconti fueron acusados de uso de necromancia en contra del papa Juan cuando un testigo dijo que se le había enseñado un libro lleno de recetas de amor, odio y algunas para encontrar objetos perdidos.²²⁷

Decembrio en la biografía que hace de Filippo Maria Visconti cuenta que por sus temores nocturnos a fantasmas necesitaba que un guardia cuidara su sueño.²²⁸ También cuenta que era muy supersticioso.²²⁹

²²⁵ Como el *Ars notoria*, la cual usa rezos e invocaciones a los ángeles para ganar maestría en las artes liberales y mecánicas. Thorndike citado en Kieckheffe, *Op. Cit.*, p. 120

²²⁶ Kieckheffer, *Op. Cit.*, p.5

²²⁷ Kieckheffer, *Op. Cit.*, p. 1

²²⁸ “Spesso, spossato dall’insonnia, si riduceva ad andare avanti e indietro per la camera bramando di dormire, con i suoi che intanto gli dovevano fare compagnia. (...)Altra ragione di timore: sentir cantare gli uccelli in modi insoliti, specialmente di notte.” Decembrio, *Op. Cit.*, p. 120

Filippo Maria portaba una medalla de oro de santa Bárbara, patrona de la artillería, en donde hizo figurar motivos estelares.²³⁰ Filippo Maria tuvo gran consideración hacia los astrólogos, a quienes consultaba antes de realizar cualquier empresa, pues creía que todo sucedía por un destino.²³¹

Decembrio narra también que Filippo Maria solía aislarse en las cámaras internas de su palacio durante el novilunio y el plenilunio,²³² momentos de especial importancia en las prácticas mágicas.²³³

Si el tarot efectivamente perteneció a Filippo Maria, debió haber recibido un uso particular, por la iconografía anteriormente descrita. Los triunfos del mazo Visconti di Modrone, así como las cartas en general el mazo Visconti-Sforza tienen un pequeño agujero en el centro del margen superior. Por las características que presenta la pintura, es posible determinar que el agujero fue hecho posteriormente a la realización de las cartas. Es viable proponer que este agujero haya sido hecho para colgar las cartas

²²⁹ “Fece tagliare i sorbi dovunque si trovassero, asserendo d’aver appreso che la loro ombra era un incentivo di peste per color che ne avevano dovuto sopportare i rabbiosi influssi. E ancora: ordinò di sterminare tutti i corvi, fissando una ricompensa per ogni esemplare messogli sotto gli occhi. Nessuno poteva porre piede in quella zona della camera, isolata dal resto mediante un segno, lì dove Silvestro, un tempo cubiculario, era giaciuto ammalato prima di morire. (...) <<E non permise che nessuno, ammalato o contagiato, si spegnesse a corte>>.” *Ibid*, p. 212

²³⁰ Filippo Maria también hizo construir en su honor una capellanía en el monasterio de San Sixto el 1º mayo de 1434. *Ibid*, p. 419

²³¹ Sus astrólogos eran Pietro Lapini, da Montalcino, médico del papa Juan XXIII, astrólogo, profesor en Pavia, y algunas veces encargado de misiones diplomáticas; Stefano Fantucci de Faenza, médico y astrólogo del duca, alrededor de 1427 fue profesor en Pavia; Antonio de Bernadigio (o Bernaregio) también profesor de medicina y astrología. Entre sus médicos se encontraba también Elías, “el hebreo” médico de papa Martín V y de Eugenio IV, quien debió pasar al servicio de Visconti alrededor de 1438. *Ibid*. p. 212, 213.

²³² *Ibid.*, p. 124

²³³ *Picatrix. Un traité de magie médiéval*, Béatrice Bakhouché, Fauquier, Pérez-Jean, Brepols, Turnhour, 2003, p. 215

ordenándolas en determinado orden. El tarot de Mantegna, conocido por su contenido neoplatónico, también tiene esta serie de agujeros en el centro del margen superior.

Si este orden fuera lineal y siguiera el propuesto por el *Ludi Inductio* el loco sería un personaje que se mueve en la escala de las triunfos, iniciando con el triunfo del *Mago*, y pasara por las virtudes, las etapas de los hombres, la muerte, la resurrección, hasta el ángel, podría considerarse que el tarot es un juego ético con enseñanzas religiosas, como el tarot de Mantegna.²³⁴

Si, por otra parte, el orden que siguiera no fuese lineal, podría estar sujeto a una disposición con base en el triunfo de la *rueda de la fortuna* (Imagen 19)²³⁵ que por una parte explica el papel del destino en la vida del hombre, así como también se usa para ejemplificar los movimiento de ascenso y descenso los planetas a través del zodiaco.²³⁶

²³⁴ En el Salmo 52 “El loco dice en su corazón: no existe Dios.” La figura del loco posee también un aspecto místico-sacro. La *Espístola a los Corintios* gozaba en el Renacimiento de una gran importancia. Algunos de sus pasajes reflejan la relación existente entre la locura y el Divino: “La palabra de la cruz para aquellos que se perdonan es una locura” (I, 1,18); “Ninguno se engaña a sí mismo: si alguno entre ustedes cree ser sabio en la sabiduría de este siglo, se vuelve loco por ser conocedor. Porque la sabiduría de este mundo frente a Dios es locura” (I, 3, 18-19). Sólo la renuncia de sí y los propios bienes materiales puede, según el pensamiento cristiano, conducir del hombre a Dios. El loco, por esta prerrogativa, venía a ser considerado un inspirado que se encontraba a un paso del Divino. La presencia del Loco en la lista de los triunfos adquiere un significado preciso: del loco no creyente al “loco de Dios” -o “Loco divino,” como se volvió el santo popular San Francisco, quien fue llamado “el Santo Juglar de Dios.” Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p. 13.

²³⁵ Sobre la *Rueda de la Fortuna*. Cf. Vitali, “Ludus triumphorum e tarocchi,” *Op. Cit.*, p.12

²³⁶ “Such, then, are the natural affinities of the stars and the signs of the zodiac. The planets are said to be in their “proper face” when an individual planet keeps to the sun or moon the same aspect which its house has to their houses; as, for example, when Venus is in sextile to the luminaries, provided that she is occidental to the sun and oriental to the moon, in accordance with the original arrangement of their houses. They are said to be in their own “chariots” an “thrones” and the like when they happened to have familiarity in two or more of the aforesaid ways with the places in which they are found; for then their power is most increased in effectiveness by the similarity and co-operation of the kindred property of the signs which contain them. They say the

Imagen 19. *La Rueda de la Fortuna.*
Tarot Visconti-Sforza (facsimil)



“rejoice” when, even though the containing signs have no familiarity with the stars of the same sect; in this case the sympathy arises less directly. They share, however, in the similarity in the same way; just as, on the contrary, when they are found in alien regions belonging to the opposite sect, a great part of their proper power is paralysed, because the temperament which arises from the dissimilarity of the signs produces a different and adulterated nature.” Ptolomeo, *Tetrabiblos*, F.E. Robbins, Cambridge, London, Massachusetts, Harvard University Press, William heinemann Ltd, 1980, p.13.

Los tres mazos del tarot aquí estudiados brindan muy poca información sobre sí mismos, incluido el hecho de que los nombres que tienen los han cobrado luego de sus dueños.

CONCLUSIONES

El tarot Visconti, con sus tres mazos, es hasta ahora el tarot más antiguo que se conoce, y es el que sentó los modelos iconográficos de los tarots posteriores. Aunque como se ha mencionado anteriormente, hay muchas incógnitas respecto al origen de los mazos, y hasta que no se realicen análisis pictóricos a las miniaturas, los estudios comparativos de estilo e iconográficos constituyen las herramientas para ubicar al tarot en el temprano renacimiento italiano y proponer a un autor. Aunque el tarot no ofrece una guía, habla a través de sus imágenes. Presenta motivos y heráldica viscontea, lo que permite identificar a su dueño y ubicarlo en un espacio temporal más definido. El conocimiento del contexto en el que surgió es, hasta el momento, la mejor fuente para el estudio de los tarots Visconti. El reconocimiento de la influencia que la astrología, el neoplatonismo, el gnosticismo, la magia y la filosofía oriental tuvieron en el cristianismo del temprano renacimiento, permite identificar tres aspectos del tarot Visconti: el primero es su papel como juego que representa condiciones humanas y deidades, como lo hace el ganjifa hindú; la segunda, el contenido astrológico derivado de teorías e imágenes provenientes de tradiciones intelectuales occidentales y orientales, presentes en su iconografía; y el tercero, su probable estatus de objeto sagrado.

El ganjifa como el tarot tienen una estructura similar. Constituyen un mazo donde figuran cartas numerales y cartas de personajes, tanto humanos como divinos. Las deidades representadas en las cartas del ganjifa son aquellas del panteón hindú, y las reglas de juego que se fueron desarrollando a través del tiempo, están de acuerdo con la mitología religiosa. El *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevole delli tarocchini di Bologna*, de Carlo Pisarri publicado en 1754 y basado en

un manual anterior, refiere las reglas del juego. Presenta así a los triunfos ordenados según la tradición filosófica ecléctica del renacimiento que contiene un alto contenido neoplatónico. De tal forma que es lógico pensar que una persona instruida en el ecléctico neoplatonismo del renacimiento podía entender y desplazarse ágilmente entre las múltiples reglas que podía adoptar el tarot como juego.

El contenido astrológico simbolizado en las cartas del tarot es más amplio que el expuesto en el presente trabajo. La presencia de Acuario o la Luna en la carta de la Templanza, de Marte o Júpiter en el Emperador en tarots posteriores como el Mantegna o el tarot de Marsella, entre otros ejemplos, ya ha sido expuesta en Vitali, Mulazzani, Dummett y Ascari. Mi investigación tuvo por objetivo lograr una aproximación iconográfica a algunas cartas cuyos motivos no parecían tan evidentes a las representaciones astrológicas, y cuyas influencias se encontraran en imágenes anteriores o contemporáneas. El resultado de esta exploración es el que exige considerar las corrientes de pensamiento renacentistas como elementos ineludiblemente engarzados con los triunfos del tarot, tanto por su representación plástica como de su probable uso.

Resulta sorprendente que no se tenga noticia en el siglo XV de algún documento que refiera la existencia de estos mazos, cuando existen documentos probatorios de naipes desde el siglo XIV. No considero que los mazos Visconti fuesen totalmente secretos, pues de alguna forma, aunque los modelos de los triunfos provienen de tradiciones anteriores, los triunfos se esparcieron y se instalaron en el *Minchiate* (Florencia 1447); el tarot de Mantegna (Mantua 1460); o el tarot de Carlos VI (Francia, entre 1470-1480), o por mencionar algunos. El contrato de secrecía para la elaboración de triunfos y cartas de juego, realizado en 1477 entre Roberto Blanchelli y el pintor Pietro Bonozzi brinda mucha luz al respecto. La técnica de los *cartolieri* debe

cuidarse por motivos económicos, y hasta ahí quedaría todo si no fuera porque los mazos Visconti fueron hechos con la técnica de la miniatura, no fueron impresos y la dureza del cartón con que fueron hechas las cartas así como el estado de conservación en el que se encuentran indican que no fueron utilizadas para una ardua manipulación. Al contrario, la técnica empleada, temple soportando metales como el oro y la plata, además del decorado con punzón, indican que estas cartas fueron hechas para apreciarse, para observarse. Ineludible es ahora el tratamiento de un elemento muy particular de las cartas de los tres mazos. Éste es el agujero en la parte central superior de los triunfos y de algunas cartas numerales de los tres mazos. El agujero, como fue subrayado antes, fue hecho posteriormente a la realización de las cartas, probablemente para colgarlas. Esto marca un empleo específico por parte de los propietarios de los mazos. Es aquí, donde a mi parecer, el silencio de las cartas es una clave para entender su papel. Considero pertinente equiparar los mazos Visconti con los libros de magia. Los libros de magia eran anónimos; culturalmente se les adscribía poder operativo que devenía de su consagración por parte de sus poseedores, aunque el poder lo podían perder si eran conocidos por muchas personas. Paralelamente, mazos visconteos también son anónimos, fueron ampliamente desconocidos y contienen iconográficamente la heráldica de su poseedor estableciendo así un vínculo entre el objeto y el sujeto.

Las invocaciones a diversos *daemones* sobre las que asesora el *Picatrix*, como práctica de la magia talismánica, o las del *Ars notoria* que menciona Kieckhefer, como ejercicio que pide ayuda a la virgen y a los ángeles caídos, tienen en común la presencia de personajes de sacralidad dudosa a quien se dirigen las súplicas. Los *daemones* son la fuente a la que se recurre en la magia talismánica, en el *Ars notoria*, y a través de las

representaciones astrológicas de sus triunfos, en el tarot. Conviene retomar que el neoplatonismo explica la relación del hombre con el cosmos, en donde cada elemento de la creación tiene su lugar en la escala divina -cuyo centro y fin es Dios (la Unidad)- de tal forma que los astros, en tanto que seres celestes, tienen un rango más elevado que el hombre y la naturaleza. Esta escala permite comprender el sistema de influencias entre los seres creados como consecuencia de las emanaciones divinas. En el renacimiento este conocimiento, considerado sagrado y revelado, se fusionó con el cristianismo y las tradiciones mágicas de la antigüedad grecorromana que habían sobrevivido. Es cierto que el neoplatonismo floreció entre una élite intelectual, sin embargo, como el resto de la población, también fue heredera de prácticas supersticiosas antiguas. Esto es algo que debe mantenerse en cuenta.

El tarot se desenvuelve en una dualidad. Dualidad de uso, azaroso o educativo, de ars memoria o de ars notoria, entre el pueblo o entre una élite, entre el intelectual y el supersticioso. Sus triunfos comparten la misma suerte. En la medida en que presentan un repertorio de imágenes más antiguas probablemente permitieron el reconocimiento de ideas a través de sus triunfos. Podemos considerar que no existió un manual explicatorio de los motivos de los triunfos del tarot -puesto que la primera mención que se hace de los elementos filosóficos data del siglo XVI por Pierre Grégoire- de tal forma que la explicación de la imagen se propagó a través de la palabra, permitiendo con ello diversos matices de interpretación individual, probablemente empírica, que dependería del grado de erudición de la persona.

Con el tiempo, las imágenes de los triunfos cobraron una dinámica propia. A través de diversos mazos de tarots, sufrieron variaciones iconográficas, desarrollando un

fértil campo de interpretaciones y comentarios cuyo necesario estudio ha de referirse más a la complejidad de la cultura humana que a la historia de la imagen.

FUENTES CONSULTADAS

Manuscritos:

- *Additional unpublished information form the internal files: Black Binders, USA, Pierpont Morgan Library and Museum, M.630.*
- 41600 45R, s.XII. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.
- *Phaenomena* de Arato, Italia, s. XV. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.
- Guido Bonatti, *Liber astronomicus*, Italia, 1490. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.
- Miguel Escoto, *De imaginibus caelo*, s. XV. Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.
- Miguel Escoto, *Liber Introductorius*, s. XIV, Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.
- Ms 0.1.20, Francia, s. XIII, Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.
- *Planetenkinder, Saturn*, Photographic Collection, The Warburg Institute (P. S.)
- Salmo 58:5
- Sloane 2452, Inglaterra, s. XV, Facsímil. Photographic Collection Warburg Institute.
- Voelkle, William M., *The Visconti Sforza Tarots*, Pierpont-Morgan Library-Museum.
- *La caridad, los enamorados, el carro, la emperatriz, la fuerza, la muerte, el juicio, el mundo, y cartas numerales. Visconti Tarot*, Italia, s. XV, Cary Collection of Playing Cards, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

- *El colgado, el diablo, el carro, la rueda de la fortuna, y cartas numerales. Visconti-Sforza cards.* Italia, s. XV, Morgan collection. Pierpont Morgan Library and Museum.

Hemerografía

- Burckhardt, Titus, "The Symbolism of Chess," *Studies in Comparative Religion*, England, Spring 1969, vol. 3, No. 2. Studies in Comparative
- Hankins, James, "Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy,'" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, 1990, vol. 53.
- Hübner, Wolfgang, *Das Horoskop der Christen <Zenol,38 L.>*, Vigiliae christianae, 1975, 29.
- Kristeller, Paul Oskar, "Review of Plethon et le Platonisme de Mistra. by Francois Masai," *The Journal of Philosophy*, May 21 1959, vol. 56, No. 11.
- , "The Platonic Academy of Florence," *Renaissance News*, Autumn, 1961, vol. 14, No. 3.
- Ludocivo, Antonio Muratori, *Annali d'Italia*, Milano, 1744.
- "Pier Candido Decembrio e l'Umanesimo in Lombardia," *Archivo Storico Lombardo Giornale della Società Storica Lombarda*, Milán, 1893, Volume X- Anno XX.
- Poncet, Christophe, "The Judgement of Lorenzo," *Bruniana & Campanelliana, ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, MMVIII, Anno XIV, 2008/2.
- Rolet, Anne, "Achille Bocchi's *Symbolicae Quaestiones*", *Mundus Emblematicus Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Karl Emenkel, Arnoud Visser, Thurnhout, Brepols, 2003, vol. IV.
- Saxl, Fritz, "Probleme der Planetenkinderbilder," *Kunstchronik und kunstmarkt*, Berlin, Viena, 26 september, 1919, No. 48,

- , *The finiguera planets,*” *Journal of the Warburg Institute*, 1938, 2.
- Simons, Patricia “(Check) Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy,” *Oxford Art Journal*, 1993, Vol. 16, No. 1.
- Vitali, Adrea, *Trionfi, Trionfini e Trionfetti, fra Gioco e Letteratura*, <http://www.letarot.it/page.aspx?id=238>
- Vitali, Adrea, *Trattato del gioco delle Minchiate, Un documento sul gioco delle Minchiate del 1716*, <http://www.letarot.it/page.aspx?id=257>.
- Warburg, Aby, “Planetengötterbilder im Niederdeutschen Kalender von 1519,” *Jahresbericht d. Gesellschaft D. Bücherfreunde zu Hamburg*, Hamburg, 1908-1909.

Bibliografia

- Albertus Magnus, *Le Liber de virtutibus herbarum, lapidum et animalium*, Isabelle Draelants, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2007.
- Alsina Clota, José, *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Editorial Anthropos. 1989.
- Alfonso X el sabio, *Il libro dei giochi : il libro dei dadi, delle tavole, del grant acedrex e del gioco di scacchi con dieci caselle, degli scacchi delle quattro stagioni, del filetto, degli scacchi e delle tavole che si giocano con l'astrologia*, Paolo Canettieri, Bologna, Cosmopoli, 1996.
- Appel, Carl, *Die Triumphe Francesco Petrarca: in kritischen Texte*, Halle, Max Niemayer, 1901.
- Ascari Andrea, Monica Canducci, “Ipotesi sull'origine di un nome”, Ascari, et al., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997.
- Bandera, Sandrina, *Brera, I tarocchi: il caso e la fortuna Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica*, Electa, Milán, 1999.

- , “Il tardogotico a Milano: la corte, le famiglie nobili e il Duomo,” *Pittura a Milano dall’Alto Medioevo al Tardogotico*, Mina Gregori, Milano, Cariplo, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde S.P.A., 1997.
- Berti, Giordano, “I tarocchi in Piemonte,” Ascari, et al., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997.
- Berti, Giordano, Pietro Marsili “La diffusione dei tarocchi nei sec. XV- XIX”, Ascari, et al., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997.
- Bocchi, Achille, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Bologna, 1574.
- Burckhardt, Titus, *Alquimia, significado e imagen del mundo*, Ana María de la Fuente, Barcelona, Ediciones Paidós, 2004,
- Burnett, Charles “The astrologer’s assay of the alchemist: Early references to alchemy in arabic and latin texts,” *Magic and Divinatio in the Middle Ages. Texts and Techniques un the Islamic and Christian Worlds*, Norfolk, Variorum, 1996.
- *Corpus hermeticum . Asclepio*, Brian P. Copenhagen, Trad. Jaume Pòrtulas, Cristina Serna, España, Siruela, 2000.
- Court de Gébelin, Antoine, *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne: considéré dans son génie allégorique et dans les allégories auxquelles conduisit ce génie: précédé du plan général des diverses parties qui composeront ce Monde primitif*, Paris, Gébelin, Boudet, Valleyre l’ainè, Veuve Duchesne, Saugrain, Rual, 1773, vol III.
- Decembrio, Pier Candido, *Vita di Filippo Maria Visconti*, Elio Bartolini, Milano, Adelphi Edizioni S.P.A., 1983.
- Ditt, Ernst, *Pier Candido Decembrio, contributo alla storia dell’umanesimo italiano*, Milán, Ulrico Hoepli Libraio del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1931.

- Dummett, Michael, *Il mondo e l'angelo i tarocchi e la loro storia*, Napoli, Bibliopolis, 1993.
- *Eclogae Horatianae, Pars II. Sermones Prope Omnes Continens, addita est Familiaris Interpretatio Orellii*, Thomas Kerchever Arnold, M.A, Londini, Veneunt Apud J.G.F.&J. Rivington, 1843.
- Edelheit, Amos, *Ficino, Pico and Savonarola: the evolution of humanist theology 1461-1498*, Leiden, Brill, 2008.
- Ficino, Marsilio, *Lettere*, Sebastiano Gentile, Firenze, L.S. Olschki, 2010.
- , *De Amore, Comentario a El Banquete de Platón*, Trad. Rocío de Villa Ardua, Madrid, Tecnos, 1989.
- Germano, Mulazzani, *I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo*, Italia, Amilcare Pizzi S.P.A.- Cinisello B., 1981.
- Gombrich, Ernst H., *Norma y forma, estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Graf Reventlow, Henning, *History of biblical interpretation: Renaissance, Reformation, Humanism*, James O. Duke, USA, Society of Biblical Literature, 2010, vol. III.
- Hesiodo, *Teogonía*, Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM-IIFL Centro de Estudios Clásicos, 1986.
- Hollingsworth, Mary, *El patronato artístico en la Italia del Renacimiento de 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, 2002.
- Hopewell, Jeff, *Ganjifa the traditional playing cards of India*, International playing cards society, 2010.
- *Il "De Sphacera" estense, e l' iconografia astrologica*, Sergio Samec Ludovici, Milan, Aldo Martello Editore, 1958.
- *Il manoscritto estense "De Sphaera,"* Umberto Orlandini, Modena, Società Tipografica Modenese, 1914.

- Kaplan, Stuart R., “The Visconti and Sforza Families and heraldics devices”, *Visconti Sforza Tarot Deck fifteenth century*, Italy, Grafica Gutenberg, 1975.
- Klibansky, Raymond, *et. al.*, *Saturno y la melancolia: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 1991.
- Lippman, Friedrich, *The seven planets*, Florence Simmonds, London, Berlin, Paris, New York, International chalcographical society, 1895.
- Le Goff, Jacques, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII°-XIII° siècles)*, Paris, Le sycomore, 1983.
- Maslama Ben Ahmad, Abul-Casim, *Picatrix: el fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*, Marcelino Villegas, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Nadin Bassani, Lucia, *Le carte da Gioco a Venecia. L'arte dei cartoleri (1400-1700)*, Venecia, Centro Internazionale della Grafica, 1989.
- Nicolás de Cusa, *El juego de las esferas*, Rafael Martínez, México, UNAM Facultad de Ciencias, 1994.
- Obrist, Barbara “Die Alchemy in der mitteralterlichen Gesellschaft”, *Wolfenbütteler Forschungen, die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Christoph Meinel, Wiesbaden, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1986.
- *Picatrix: the Latin versión of the Ghayat al-hakim*, David Pingree, London, Warburg Institute, 1986.
- *Picatrix. Un traité de magie médiéval*, Béatrice Bakhouché, Fauquier, Pérez-Jean, Brepols, Turnhour, 2003.
- Pico della Mirandola, Giovanni *Conclusioni ermetiche, magiche e orfiche*, Paolo Edoardo Fornaciari, Milano, Mimesis, 2003.
- , *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1946.
- Pisarri, Carlo, *Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevolte delli Tarocchini di Bologna*, Bologna, Ferdinando Pisarri, 1754.

- *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Mina Gregori, Milano, Cariplo, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde S.p.A., 1997.
- Ptolomeo, *Tetrabiblos*, F.E. Robbins, Cambridge, London, Massachusetts, Harvard University Press, William heinemann Ltd, 1980.
- Richard, Kieckhefer, *Fordbidden rites, a necromancer's manual of fifteenth century*, United kingdom, Sutton Publishing, 1997.
- Rossi, Paolo Aldo, "Il <<Gioco>> dei tarocchi fra <<eremitismo>> e <<Teatro della memoria>>", Ascari, et al., *Tarocchi le carte del regno, la storia, i simboli, il mito*, Italia, Edizioni le tarot, 1997.
- Rosweyde, Heribert, *Vitae Patrum, De vita et verbis seniorum libri X*, Lyon, 1617.
- Savonarola, Girolamo, *Contro gli astrologi*, Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Séneca, *Epistolae Morales a Lucio*, Madrid, Gredos, 1986.
- Sez nec, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- Shapiro, Meyer, *Words and Pictures, On the literal and the symbolic in the Illustration of a Text*, Alemania, Moun ton, 1983.
- Sniezynska-Stolot, Ewa, " Christian interpretaion of the zodiac in Medieval Psalters," *Umeni, Casopis, Ústavu Teorie a Dějin Umeni ceskoslovenské Akademie věd ročník XXXVII*, Praha, Academia/ Nakladatelství Československé Akademie věd Praha, 1989.
- Steele, Robert, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early italian card games, with some remarks on the Origin of the Game of Cards*, London, Nichols and Sons, Parliament mansions, 1900.
- Thorndike, Lynn, *A History of magic and experimental science, during the first thirteen centuries of our era*, New York, Columbia University Press, 1941.
- Vasoli, Cesare, *Marsilio Ficino*, Figline Valdarno, Assessorato alla cultura, 2009

- Vescovini, Graziella, *L'uomo, la terra e gli astri, Gli afreschi del Palazzo della Ragione a Padova*, Brugine, Centro Internazionale di Storia dello Spazio e del Tempo, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989.
- Vitali, Adrea, "Ludus triumphorum e tarocchi," *Il tarocchino di Bologna, Storia, iconografia, Divinazione dal XV al XX secolo*, Vitali Andrea, Terry Zanetti, Bologna, Edizioni Martina Bologna, 2005.
- Weller Singer, Samuel, *Researches into the history of Playing Cards, with illustrations of the Origin of Printing and Engraving on Wood*, London, T. Bensley and son for Robert Triphook, 1816.
- Willard, Thomas, "The metamorphosis of Metals: Ovid and the Alchemists," *Metamorphosis The changin gn face of Ovid in Medieval and Earlu y Modern Europe*, Konrad Eisenbichler, Toronto, Victoria University in the University of Toronto, 2007.
- Zanetti, Terry "Bologna magica fra ricordi e tarocchi," *Il tarocchino di Bologna, Storia, iconografia, Divinazione dal XV al XX secolo*, Vitali Andrea, Terry Zanetti, Bologna, Edizioni Martina Bologna, 2005.

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1 <i>El Juicio</i> . Mazo Visconti di Modrone (facsimil).....	46
Imagen 2. <i>El Juicio</i> . Mazo Visconti-Sforza (facsimil).....	45
Imagen 3. <i>El ermitaño</i> . Tarot Visconti-Sforza (facsimil).....	56
Imagen 4. <i>Cronos devorando a sus hijos</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica....	56
Imagen 5. <i>Dios Momo</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica.....	56
Imagen 6. <i>El Carro</i> . Tarot Visconti-Sforza (facsimil).....	60
Imagen 7. <i>El Carro</i> . Tarot Visconti di Modrone (facsimil).....	59
Imagen 8. <i>Auriga</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica.....	60
Imagen 9. <i>Virtutis umbra gloria.</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica.....	63
Imagen 10. <i>El colgado</i> . Tarot Visconti-Sforza (facsimil).....	66
Imagen 11. <i>Hijos de Saturno</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica	68
Imagen 12. <i>El Colgado</i> . Tarot Carlos VI (facsimil).....	71
Imagen 13. <i>El Mago</i> . Tarot Visconti-Sforza (facsimil)	73
Imagen 14. <i>Los hijos de Venus</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica	75
Imagen 15. <i>Prestidigitador hijo de Venus</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica....	76
Imagen 16. <i>Júpiter</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica	79
Imagen 17. <i>Symbolon 118</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica.....	81
Imagen 18. <i>Filemón y Baucis</i> . Instituto Warburg, colección fotográfica.....	82
Imagen 19. <i>La Rueda de la Fortuna</i> . Tarot Visconti-Sforza (facsimil).....	92

El mago, el coche, el ermitaño y el colgado del Tarot Visconti-Sforza.

INTRODUCCIÓN	2
ORIGEN Y ETIMOLOGÍA DEL TAROT	5
Tarot como mazo de cartas	6
Tarot como juego	7
Los triunfos del tarot en otros juegos de cartas	10
El término “tarot”	13
Producción de los mazos de juego	15
Tarot popular y aristocrático	16
Transmisión de corrientes intelectuales	19
LOS TAROTS VISCONTI	25
El arte lombardo	25
Tarot Brambilla o Tarot Brera-Brambilla	29
Tarot Visconti di Modrone o Tarot Visconti Cary-Yale	30
Tarot Visconti-Sforza Colleoni-Baglioni o Tarot Visconti-Sforza Pierpont- Morgan-Bergamo	32
Estilo e influencias	34
Visconti y Sforza en el tarot	35
Discusión sobre la autoría de los mazos del tarot	39
El tarot en la sociedad	47
EL ERMITAÑO, EL CARRO, EL COLGADO Y EL MAGO	50
Neoplatonismo	50
El triunfo del <i>ermitaño</i>	53
El triunfo del <i>Carro</i>	59
La Fama	62
El triunfo del <i>colgado</i>	64
El triunfo del <i>Mago</i>	72
Representaciones astrológicas	85
CONCLUSIONES	94
FUENTES CONSULTADAS	99
LISTA DE IMÁGENES	107